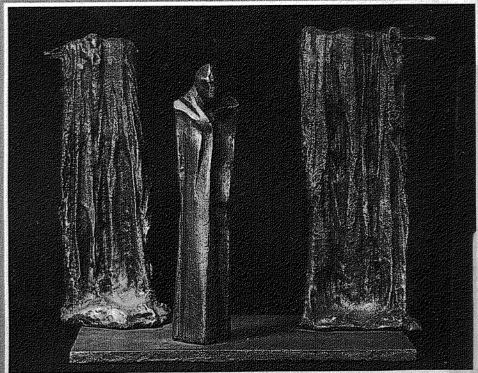
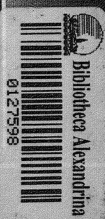
الدكتورة ماري الياس
الدكتورة حنان قصّاب حسن

المُعجَمُ المَسْرَحيّ

مَفاهِيم وَمُصطَلحات المَسْرَح وَفُنون العَرْض

عَرَبيّ - إنجليزيّ - فرَنسيّ





مَكتَبة لبْنان نَاشِرُون

المُؤلِّفتان

● **ماري الياس**: دكتوراه مِن فرنسا في المَسْرح، أُستاذ في قِسْم اللُّغة الفرنسيّة وآدابها في جامعة دمشق. مُحاضِرة في المَعهد العالي للفنون المَسرحيّة. شارَكت في وَضْع وتَحديث مَناهج التَّدريس لِقِسْم النَّقد والأدب المَسرحيّ في المَعْهَد العالي للفنون المَسرحيّة بدمشق. أشْرَفَتْ على عَدَد مِن رَسائل التَّخرُّج لِطَلبة قِسْم النَّقد والأدب المَسرحيّ في المَعهد العالي للفُنون المَسرحيّة بدمشق. عُضْو هيئة تَحرير مَجَلَّة الحَياة المسرحيّة الصادرة عن وزارة الثَّقافة في سوريا. تَحمل وسام السَّعفة الأكاديميَّة مِن فرنسا بِرُتبة فارس. حاضَرت بالعَربيَّة والفَرنسيَّة، ونَشَرَت مُؤلَّفاتٍ وتَرجماتٍ وأبْحاثًا ودِراساتٍ، نَذكر منها:

- كتاب «تَمارين في الكتابة الدراماتورجيّة والارتجال» مَنشورات المَعْهَد العالي للفُنون المَسرحيّة بدمشق. وزارة الثَّقافة، دمشق ١٩٨٨ (بالمُشارَكة مع الدُّكتورة حنان قَصّاب حَسَن).
- تَرجمة إلى العربيّة لِمَسْرحيّة الكاتب الإيطالي داريوفو «إيزابيل، ثلاثة مَراكب ومُشَعْوِذ»، مَنشورات مَجلَّة الحياة المسرحيّة، وزارة الثَّقافة، دمشق، ١٩٩٥.
- دراسات وأبْحاث باللُّغة العربيّة حَوْلَ النَّقد المَسْرَحيّ، سوسيولوجيا المَسْرح، الجمهور، الدراماتورجيّة، نُشرَت تِباعًا في مَجلَّة الحياة المَسرحيّة الصادرة عن وزارة الثَّقافة بدمشق.

● **حَنان قَصّاب حَسَن**: دكتوراه مِن فرنسا في المَسرح، أُستاذ مُساعِد في قِسْم اللُّغة الفرنسيّة وآدابها في جامعة دمشق. مُحاضِرة في المَعهد العالي للفنون المَسرحيّة. شارَكت في وَضْع وتَحديث مَناهج التَّدريس لِقِسْم النَّقد والأدب المَسرحيّ في المَعْهَد العالي للفنون المَسرحيّة بدمشق. أشْرَفَتْ على عَدَد مِن رَسائل التَّخرُّج لِطَلبة قِسْم النَّقد والأدب المَسرحيّ في المَعهد العالي للفُنون المَسرحيّة بدمشق. حاضَرت بالعَربيَّة والفرنسيَّة، ونَشَرَت مُؤلَّفاتٍ وتَرجَماتٍ وأبْحاثًا ودَراساتٍ، نَذكر منها:

- كتاب «تمارين في الكتابة الدراماتورجيّة والارتجال» مَنشورات المَعْهَد العالي للفُنون المسرحيَّة بدمشق، وزارة الثَّقافة، دمشق ١٩٨٨ (بالمُشارَكة مع الدكتورة ماري الياس).
- تَرجمة إلى العربيّة لِمَسْرحيّة الكاتب الفرنسيّ جان جينيه «الخادمات»، مَطبعة ألف باء الأديب، ١٩٩١.
- دراسات وأبْحاث باللُّغة العربيّة حَوْلَ التراجيديا اليونانيّة، الفضاء المسرحيّ، الغَرَض في المَسْرَح، وقَدْ نُشِرَت تِباعًا في مَجلَّة الحَياة المَسرحيَّة الصادرة عن وزارة الثَّقافة بدمشق.

المعجم المسرحي



هذا المشروع يتمتع برعاية الصندوق الدولي لدعم الثقافة

الدكتورة ماري الياس
الدكتورة حنان قصاب حسن



مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض

عربي - إنجليزي - فرنسي

مكتبة لبنان ناشرون

مكتبة لبنان ناشرون ش.م.ل.
زقاق البلاط - ص.ب: ١١-٩٢٣٢
بيروت - لبنان
وكلاء وموزعون في جميع أنحاء العالم

الطبعة الأولى ١٩٩٧

رقم الكتاب 01D120272

طبع في لبنان

تقــــديم

سعدالله ونوس

أتذكّر الآن، وأنا أتأمّل هذا الإنجاز الثمين الذي حقّقه الجَهد الدؤوب والمُثابِر الذي بذلته ماري الياس وحنان قصّاب حسن طَوال أربع سنوات، لَعثمة الروّاد الأوائل وهم يُواجهون بدهشة وعَجَب هذا الفنّ الغريب الذي لم يَعرفوه من قبل. أتذكّر لَعثمة عبد الرحمن الجبرتي وهو يصِف المَسرح الذي أنشأه الفرنسيون عام ١٨٠٠ فيقول: «وفيه كَمُلَ المكان الذي أنشأوه بالأزبكيّة عند المكان المَعروف بباب الهواء، وهو المسمىّ بلغتهم بالكمدي، وهو عِبارة عن محلّ يَجتمعون به كلّ عَشْر ليالٍ ليلة واحدة، يتفرّجون به على مَلاعيب يَلعبها جماعة منهم بقَصْد التسلّي والملاهي مِقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلُغَتِهم. ولا يُدخل إليه إلّا بورقة مَعلومة وهيئة مَخصوصة». أمّا الطهطاوي فإنّه لم يجد لهذا الفنّ مُصطلحًا باللُّغة العربيّة، فآثر أن يَنقل تسميته الفرنسيّة كما هي، فسمّى المَسرح «التياترو» والعَرْض المسرحيّ «السبكتاكل». وشرح علي مبارك في صفحتين أو أكثر مفهوم «الكاتارسيس» دون أن يُفلِح في العُثور على معادِل عربيّ لهذا المُصطلَح الأرسططاليسيّ.

ولكنّ التلعثُم لم يستمرّ طويلًا فحماسة أولئك الروّاد واندفاعهم الجامِح، لكَسْر أغلال التأخّر التي تَسجنهم، جعلاهم يتمثّلون بسُرعة تلك الظواهر الثقافيّة التي كانت تُدهِشهم بجِدّتها وغِناها. ومع تَجرِبة مارون النقّاش المُبكِرة ستبدأ عمليّة تَعريب متسارِعة بكلّ ما يَتعلّق بالفنّ المسرحيّ من تعريفات ومُصطلحات. ولو توقّفنا خلال هذا الاستعراض السريع عند أسماء كـ يعقوب صنوع وفرح أنطون ومحمد تيمور، لوجدنا أنّ ثقافتنا بدأت تتملّك هذا الفنّ، وأنّ الكتابات التي تَركها هؤلاء قد وَجدت الحُلول المُناسِبة لمُشكلة المُصطلحات، ووَضعتِ اللّبِنات الأُولى لوعي مَسرحيّ لا يخلو من عُمق، ولمُقاربات نقديّة تَبتعد قدر الإمكان عن الاعتباطيّة وتَقلُّبات المِزاج.

وبعد هؤلاء ظهر كثيرون. وفي فترة ازدهار المسرح منذ أواسط الخمسينيّات وحتى

أواسط السبعينات، رافق هذا الازدهار فَيْض من الكتابات التي تتناول المَسرح واتجاهاته، والنقد وتيّاراته.

ومنذ لَعثمة الجبرتي وحتى بيانات المسرحيّين العرب المُحدَثين، تكوّنت مكتبة مسرحيّة ضخمة فيها المُؤلِّف، وفيها المُترجِم، وفيها ما هو ثمين ويَكشِف عن أصالة. ولكنّ هذه المكتبة ضائعة في مُعظمِها، أو مطمورة في النسيان. ولولا الجَهد الذي بذله باحثون غَيورون على الثقافة العربيّة مثل الدكتور محمّد يوسف نجم، على سبيل المثال لا الحصر، لكان مُعظَم تراثنا المسرحيّ من نصوص وكتابات ومُراجَعات نقديّة، مجهولة ويُخفيها غبار الإهمال.

وأوّل ما يَكشِف عنه هذا الوضع الشاذّ، هو أنّنا لم نستطع أن نُراكِم عملنا وخِبْراتنا بحيث يَتمّ تفاعل مُتسلسِل ننمو به ويَجعل التجرِبة المسرحيّة تتواصل من مخزون وتُراث تتفاعل معه وتَضيف إليه، بدلًا من أن تكون، كما هو الحال دائمًا، بدءًا من فَراغ وانقطاع. وعدم التراكُم الذي دَفعْنا ثَمنه غاليًا له أسباب عديدة، لا تَسمح هذه العَجالة بذكرها أو التوقّف عندها. لكنّني سأكتفي بالإشارة إلى الارتباط الوثيق بين عدم التراكُم هذا، وبين تَواتُر الصعود والانكسار في سياق تاريخنا الحديث.

بعد هذه النَّبْذة الصغيرة عن مسيرة مسرحنا المُتقطِّعة، سأحاول أن أشرح أسباب احتفائي بهذا المُعجَم الذي ألّفَته ماري الياس وحنان قَصّاب حسن.

لعلّ أوّل هذه الأسباب وأهمّها، هو أننا، ورُبّما لأوّل مرّة، بإزاء مُراكَمة جِدّيّة لتاريخ المُصطلَح النقديّ في المَسرح العربيّ. ومن البديهيّ أن تاريخ المُصطلَح يَتضمّن في الوقت نفسه تاريخًا مُوجَزًا للتجارِب المسرحيّة وتَطوّرها. ورغم إشارة المُؤلِّفتين إلى تَعذُّر الإلمام بالتّجرِبة المسرحيّة، على امتداد تاريخها، بل وتَفاوُت إمكانية هذا الإلمام بين المَشرِق والمَغرِب، فإنّ ذلك لا يُقلِّل أبدًا من الجَهد المبذول لتأسيس تاريخيّة لتيارات المَسرح العربيّ ومُصطلَحاته التعريفيّة والنقديّة على حدّ سَواء. وممّا يُعطي هذه التاريخيّة أهميّة خاصّة، بل وفريدة، هي أنّها تُقدِّم من خلال عَلاقتها العضويّة بتاريخيّة المَسرح في العالم وتطوّر اتجاهاته ومُفرداته، دون تَخطّي أو إهمال خصوصيّة تَجربتنا، ومظاهر التفرُّد التي تَمتاز بها.

وبهذا المعنى فإنّ المُعجَم يَتجاوز وبوعي الكثير من الأسئلة الزائفة التي تُربِك مَسرحيّينا

مثل، الأصالة ونَقاء الهُويّة وتَرميم الخضارة العربيّة باختلاق تَجارِب مسرحيّة جاهزة ومَخفيّة في طيّات التُّراث. إن المُعجَم يَضع النقاط على ما يُحدِّد خُصوصيّة تَجارِبنا المُعاصِرة ليعود ويُدرجها عُضويًّا في سِياق المَسرح العالميّ، الذي لا يَنبغي أن يُماري أحد في انتماء مسرحنا إليه.

ولم تُعانِ التّجربةِ المسرحيّة العربيّة من التقطُّع وعدم المُراكَمة فقط، وإنّما عانت أيضًا من تَشتُّت الجهود، وغياب آليّات ثقافيّة تَضمَن تَواصُل التجارب في تَنوُّعها وتَعدُّدها من مَغرِب الوطن العربيّ إلى مَشرِقه. ومن هنا تَعدّدت الاجتهادات في تحديد المُصطلَحات تَرجمةً وإبداعًا، ثُمّ فاقم التعدُّد والاختلاف تنَوع المَرجعيّات التي يَستقي منها المسرحيّ، كاتبًا كان أم ناقدًا. فالذين يَتّكئون على مَرجعيّة فرنسيّة يُعطون للمُصطلَحات معاني وشروحًا لا تَتّفق مع تلك التي يَجدها من يَتّكىء على مرجعيّة ألمانيّة أو إنكليزيّة في هذه المُصطلَحات ذاتها. ولأنّ الجهود فرديّة ومُبعثَرة، ولا توجَد مؤسَّسة عربيّة للتنسيق والتصويب والتعميم، فقد وجدنا أنفسنا، وليس في المسرح وحَسْب، نَتوه أمام ترجمات واشتقاقات لُغويّة مُتعدِّدة للمُصطلَح الواحد. وميّزة هذا المُعجَم أنّه يُوحِّد ترجمة هذه المُصطلَحات، ويُشير إلى تَعدُّد الترجمات المعروفة، فضلًا عن مُحاولته تقديم تَرجمته الخاصّة لعدد من المُصطلَحات الجديدة.

ومنذ اللّحظة التي يُنشر فيها هذا المُعجَم، سيَتوفّر لدينا جسدٌ مُتَّسِق من المُصطلَحات المسرحيّة يُمكنِ أن يكون مَرجعًا تَرتكز عليه الجهود اللّاحقة، وتَنتظِم في سِياقه.

والسّبب الجوهريّ الثاني الذي يَجعلني أحتفي بهذا العمل، هو أنّه أوّل جهد علميّ مُتميِّز يُغني مكتبتنا العربيّة بمُعجَم شامل عن المَسرح ومُصطلَحاته. لقد ظهرت كتب وترجمات عديدة تناولت تاريخ المسرح، أو واحدًا من تيّاراتِه، أو بعض أنواعه، أو عددًا من تِقنيّاته ومُصطلَحاته. ولكن لم يَتوفَّر لنا قبل اليوم مُعجَم شامل يُحاول أن يُعطي، وبدقّة علميّة شبه وسواسيّة، كل هذه المجالات التي حَوَتها الكتب والترجمات، ومن خلال وعي منهجيّ مُركَّب وغنيّ. فالمُعجَم مثلًا، لا يُقدِّم لنا مُجرَّد تأريخ زمنيّ ومُحايِد للمُصطلَح المسرحيّ، بل هو يُضيف إلى التأريخ مغزاه وبُعْده التاريخيّ يوم ظهوره، وعبر سَيرورته، التي تصل به إلى وقتنا الراهن. لم يَغِب عن وعي المُؤلِّفتين أنّ الفنّ لا يُولَد في فضاء مُنفلِت من زمانه ومكانه، بل هو يولد تلبيةً لضَرورة اجتماعيّة، وحاجة إنسانيّة، ولهذا فقد أبْرَزَتا، وفي حدود المُمكِن، كُلّ الدّلالات الاجتماعيّة التي تُميِّز نوعًا مسرحيًّا، أو مُصطلحًا فنيًّا.

وفي هذا المَنظور، فإنّنا نجد أنّ المُعجَم هو أوّل عمل عربيّ يتَضمّن التطورات الهائلة التي عرفها المسرح في العُقود الثلاثة الأخيرة، بالتوازي والتّفاعُل مع الثورة المَنهجيّة التي شَهدتها العلوم الإنسانيّة الحديثة. طَبْعًا، ليست ماري الياس وحنان قصّاب حسن الوحيدتين اللتين كَتَبتا عن السميولوجيا أو الأنتروبولوجيا ومُختلِف المُصطلَحات الحديثة المُستقاة من ميادين النقد الأدبيّ والعلوم الإنسانيّة، لكنّهما دون ريب، من القلائل الذين أدرجوا هذه التجديدات في سياق تَطوريّ وابتعدوا عن المُبالغة في اعتمادها والإلحاح عليها. لم تَعتبرا كما فعل بعض النقاد العرب أنّ هذه المدارس الجديدة هي بمثابة قَطْع تاريخيّ مع مُجمَل التجرِبة الفنيّة التي سبقتها، وأنّها هي البَدء الحقيقيّ لأيّة مُقارَبة نقديّة حَداثيّة، بل تعاملتا مع هذه المدارس بكثير من الرَّزانة باعتبارها مَناهج وأدوات مَعرفيّة تُغني إمكانيّة البحث، وتُضاعِف لنا زوايا النَّظَر إلى العمل الإبداعيّ.

وكما غطّى المُعجَم تاريخ المُصطلَحات المسرحيّة منذ الأغريق وحتّى آخر المدارس النقديّة الجديدة، فقد طمح أيضًا إلى أن يُحقّق الشُّمول ذاته على المُستوى الجُغرافيّ بحيث نَتعرّف على الاختلافات والتلاوين التي يَتّخذها المُصطلَح الواحد في كُلّ ثقافة من الثقافات الأساسيّة الغنيّة بتُراثها المسرحيّ.

إنّ المُؤلّفتين تَعترِفان، وبلهجة اعتذاريّة، أنّ ثقافَتهما الأصليّة هي الفرنسيّة، وأنّ ذلك حال بينهما وبين التعمُّق في تَقصّي معاني المُصطلحات في الثقافات الأخرى. ولكن رغم أنّه سيُوجد دائمًا من يَتسقّط الهَفَوات ويَبحث عنها، فإنّ هناك جَهْدًا بَيّنًا للانعتاق من المَرجعيّة الفرنسيّة، ومُحاولَة استحضار المَرجعيّات الأُخرى بما يُعطي للعمل حظًّا أوفر من الشُّمولية.

وثالث أسبابي للاحتفاء بهذا المُعجَم، هو أنّه قد يُنقِذنا من الفوضى النقديّة التي تَغرق فيها حركتنا المسرحيّة. ولقد مَرّت، وما تزال تمرّ، فترات يَستسهِل فيها كُلّ مُحرِّر في صَحيفة، ومهما كانت خِبْرته ضَحْلة وثقافته مَحدودة، الكتابة عن المسرح ونقد عَروضه وتحليل نصوصه. ولو جمع المرء المُراجعات النقديّة التي تَكتبها الصُّحُف العربيّة، لوجد أمامه، خلا استثناءات قليلة، فُيوضًا من الغَثاثة والرَّكاكة والتّفاهة. ولا يَتعلّق الأمر فقط بالأحكام الاعتباطيّة والمِزاجيّة، وإنّما بجهل تامّ بماهيّة المسرح وأسرار العمل المسرحيّ. وأنا أعرف شخصيًّا كُتّابًا ونُقّادًا يَتباهَون بأنّهم لم يَدرسوا المسرح، ولا يَحمِلون شهادة من معهد مسرحيّ، وأن السّليقة والإلهام هما المصدران الفنيّان اللذان يُمدانهم بالإبداع تأليفًا ونقدًا.

طبعًا ما كان يُمكن لهؤلاء الطُّفيليّين على النّقد والكتابة أن يَتمدمدوا ويَملأوا بياض الصفحات بالتّفاهات والتحليلات السطحيّة، لو كانت لدينا تَقاليد ثقافيّة يُقدِّرها الجَميع، ولا سيّما المسؤولون عن الصُّحُف والمطبوعات، وعلى كلٍّ ليس هذا هو موضوعنا. ما أردت أن أقوله، هو أنّ هذا المُعجَم سيغدو منذ صدوره مَرجِعًا هامًّا لكُلّ مَسرحيّ جادّ يُحاول أن يَستكمل معرفته، وأن يُغني أدواته النظريّة. كما سيكون بمَثابة الضوء الكَشّاف الذي يَفضح جَهْل المُتنطّعين للكتابة عن المسرح دون أي إعداد مَعرفيّ أو تَحصيل أكّاديميّ.

ورغم أنّ صدور المُعجَم، وفي هذا الوقت بالذات، قد يَبدو مُفارِقًا لأنّه يَتواقت مع تَراجُع المَسرح وتَضاؤل عدد المُهتمّين به، لكن من جهة أُخرى، قد يَكون صُدور المُعجَم جَهدًا كبيرًا يُضاف إلى الجُهود المبذولة على امتداد الوطن العربيّ لإنقاذ المسرح وإحياء مَكانته ودوره في حياتنا التي تَفتقر إلى الحوار والاحتفال والحُريّة.

وأنا أشكُر ماري الياس وحنان قَصّاب حسن لأنّهما صمّمتا على الأمل، رغم العتمة التي تَلفّنا والإحباط الذي يَشلّنا.

كانون الأول ١٩٩٥



مُقــــدّمــــة

عندما فَكّرنا بمشروع مُؤَلَّف حول المسرح، كانت الفكرة الأوليّة التي انطلقنا منها هي ترجمة أحد المعاجم المسرحيّة النقديّة التي صدرت باللغة الفرنسيّة. لكنّنا سُرعان ما عَدَلنا عن ذلك حين اكتَشفْنا أنّ عمليّة الترجمة لا تَفي تمامًا بالغَرَض. فقد كنّا نريد عملًا يَتوجّه لشريحة واسعة من القُرّاء، يُلبّي حاجات المُهتمّ الذي يَرغب بالاطّلاع على مجالات المسرح، ويكون مَرجِعًا للمُختَصّ الذي يُريد استكمال معلومة وتدقيق فحواها. وهكذا تَبلورت أبعاد المشروع وشَكْل صِياغته انطلاقًا من خُصوصيّة المُتلقّي العربيّ الذي نَتوجّه إليه.

أردنا لمُؤلَّفِنا أن يكون عملًا جامعًا يَنطلق من المفاهيم النقديّة التي تَرتبط بمُكوِّنات العمليّة المسرحيّة ومَراحلها، بَدءًا من مرحلة الكِتابة والإعداد وتَحضير العَرْض، وصولًا إلى التلقّي. وأن يَستعرِض الأنواع والأشكال المسرحيّة والفنون الدراميّة وأشكال العَرْض. وأن يَستخلِص المَلامح العامّة للتوجُّهات المسرحيّة المُختلِفة في العالم. وأن يَربِط بينها من خلال وَجهة نظر نقديّة تتبنّى التطوُّر التاريخيّ والظُّروف الموضوعيّة التي أفرزَتْ كُلّ ظاهرة مسرحيّة على حِدَة. كذلك رَغِبنا أن يَشمُل عملنا التوجُّهات الجديدة للفنون وللحركة النقديّة، وللعلوم الإنسانيّة التي تَلعَب اليوم دَورًا هامًّا في عمليّات النَّقْد والكتابة المسرحيّة بمعناها الواسع.

ضِمن هذا الإطار العامّ، رَغِبنا أن نُبرز المَلامح التي اكتسبها المسرح العربيّ عَبر تاريخه بَدءًا من مرحلة الروّاد وحتى يومنا هذا، وأن نوضّعه ضِمن الحركة المسرحيّة العالميّة دون أن نُقحمه إقحامًا يُحدِث خَللًا في بُنية العمل الإجماليّة.

ولقد استَبعدْنا منذ البداية فكرة أن نُوثّق الأعلام البارزين في مجال التنظير والكتابة والإخراج والتمثيل في أنحاء العالَم، أو أن نَعرِض الحركة المسرحيّة في كُلّ مِنطقة على حدة. فالتوجُّه التوثيقيّ يتَطلَّب فريق عمل مُتنوع الاتجاهات والثقافات والاختصاصات من جهة، كما أنّه، من جهة أُخرى، يَضَع المؤلِّف أمام مسؤوليّة تَقييم وانتقاء يُمكِن أن يكون مُجحِفًا مهما تَوخّى الدِّقّة والموضوعيّة، ناهيك عن أنّ ذلكِ التوجُّه يَربِط أيّ عمل بمرحلة

مُحدّدة، فيَفقِد أهميّته مع مُرور الزمن وتَغيُّر المُعطيات.

ومع ذلك، فإنّ أسلوب المُعالجة الذي اخترناه للمَداخل يُغطّي هذا البُعد التوثيقيّ بشكلٍ أو بآخر. ففي سِياق استعراض المعاني التي أخذها مَفهوم ما عبر تاريخ المسرح، يَرِد ذِكر أهمّ الأعمال المُرتبِطة به، وأبرز المسرحيّين أو النُّقاد الذين اهتمّوا بأبعاده وعَمِلوا في مجاله. أي أنّ القارئ يَجِد المعلومة التاريخيّة ضِمن الإطار النقديّ.

ولقد أفرَدْنا حَيِّزًا واسعًا للعَرْض المسرحيّ في محاولة للتّأكيد على أنّ المسرح ليس جِنسًا من الأجناس الأدبيّة وإنّما هو عَرْض. كما قارنّا العَرْض المسرحيّ بفُنون العَرْض المُختلِفة كالأوبرا والميوزك هول والسيرك والكاباريه وغيرها. ومع رغبتنا في الانفتاح على مسارِح العالَم، وعلى كُلّ التجارِب الجديدة التي لها عَلاقة بوضع الفُنون اليوم، حاولنا عدم الارتباط بتَجرِبة عالميّة واحدة، وذلك من خلال إعطاء أمثلة مُتنوِّعة وشَرْحها قَدْر الإمكان، وربط هذه التجارِبِ بالمسرح العربيّ على مدى تاريخه.

وانطلاقًا من وعينا أنّ المُعجم، مهما كانت صِياغته، لا يُمكن أن يكون بديلًا عن المَرجِع المُتكامِل والمُختَصّ في كُلّ موضوع على حدة لأن صياغته تفترض نوعًا من الإيجاز، فقد جهدنا أن نعطي في كل موضوع من المواضيع المطروحة المفاتيح الضروريّة للمُعالَجة، وأن نَذكُر في المَتْن، وعند الضَّرورة، المراجع الأساسيّة التي تُشكّل مُحطّات هامّة في تاريخ النّقد المسرحِيّ، وأن نُحيل القارئ باستمرار للمداخل الأُخرى المُتعلِّقة بنفس المفهوم بحيث تكون قراءتها معًا كافية لإعطاء صورة مُتكاملة عن موضوع مُحدَّد.

ولقد اختَرْنا أن تأتي المفاهيم والمُصطلحات التي تُشكِّل عناوين المداخل الرئيسيّة باللُّغات العربيّة والإنجليزيّة والفرنسيّة. فيما يَتعلّق باللُّغة العربيّة، لم يكن هدفنا تثبيت ترجمة مُحدَّدة لمُصطلَح مسرحيّ مُعيَّن، لأنّ هذا من اختصاص المؤسَّسات العلميّة المُختَصّة، وإنّما تحديد مَدلوله وتَطوُّره على ضوء خُصوصيّة المسرح في كُلّ مِنطقة من العالَم، وتفسيره بشكل واضح، واستعماله بشكل لا يَتناقض مع رُوحيّة اللغة العربيّة. ونَظَرًا لتعدُّد التّرجمات المَطروحة أصلًا في الخِطاب النقديّ العربيّ لهذه المُصطلَحات، اعتمَدْنا أكثرها دِقّة، مع ذكر بَقيّة الترجمات المُتداولَة عند الضَّرورة. ومع احترامنا لعلمِيّة الترجمة وضَرورتها، فقد حافظْنا على اللَّفظ الأجنبيّ لبعض المُصطلَحات انطلاقًا من فكرة أنّها تُستعمَل كذلك في أغلب لُغات العالَم، وأنّ الترجمات المُقترحَة لها في اللغة العربيَّة هي ترجمات لا تُفسِّر وإنما تُحيِّر. لكنّنا في هذه الحالة راعَينا أن نشرح مَدلول المُصطلَح بشكل دقيق وأن نُبيِّن

أصله اللُّغويّ بحيث يَتسنى للمُتلقّي أن يَستخدِمه بشكل صحيح فيما بعد.

من هذه المُنطلَقات تَتوضَّح نوعيّة المَداخل التي اخترناها مادةً لمُعجمنا، وشكل مُعالجَة كُلّ مَدخَل على حِدَة: من هذه المداخل ما يُشكّل إطارًا عامًّا واسعًا تَطرَّقنا ضِمنه للتنويعات النوعيّة المُنبثِقة عنه كالمَدخَل المُتعلّق بالتقطيع، وفيه اللّوحة والفصل والمَشهَد. ومن هذه المداخل أيضًا ما يُوزّع ويُحيل إلى مداخل أخرى تَرتبِط به، وتُشكّل التنويعات الإقليميّة والتاريخيّة له، كحالَة المَدخل المُتعلّق بالمسرح الشّرقيّ، وبه تَرتبط مداخل أُخرى كالنو والكابوكي والكيوغن والكاتاكالي إلخ.

عَدد مداخل المُعجَم ٢٩١ مَدخلًا مَطروحة في ترتيبها الألفبائي باللغة العربيّة لتسهيل الرُّجوع إليها. في كُلّ مدخل بَدأنا من المعنى العامّ للمُصطلَح ثُمّ انتَقلْنا إلى المعنى الخاصّ الذي فَرضَه التطوُّر التاريخيّ. في كثير من الأحيان كان ذلك يَضطرّنا للعودة إلى الأصل اللُّغويّ للمُصطلَح باللّاتينيّة واليونانيّة (للكلمات الفرنسيّة والإنجليزيّة) وأحيانًا بالسريانيّة أو الفارسيّة (للكلمات العربيّة)، وذلك في حال كانت هذه العودة تُشكّل إضاءة لتطوُّر المفهوم عبر التاريخ.

ولمّا كانت المُصطلَحات والمفاهيم التي اخترناها عناوين للمَداخل الرئيسيّة لا تُغطّي كُلّ ما انبثَق عن العمليّة المسرحيّة من مُصطلَحات، اخترنا أن نَذكُر هذه المُصطلَحات الفرعيّة في المَتْن ونَشرحها، ونُشير إليها بشكل طباعة مُميَّز بحيث يَنتبِه إليها القارئ. ويُمكِن مراجعة هذه المُصطلَحات الإضافيّة والمواضع التي وردتْ فيها من خلال المَسرَد الألفبائيّ الموجود في نهاية المُعجَم.

بالإضافة إلى ذلك تَبنّينا في صِياغتنا للمداخل نِظام إرجاع مُبسَّط يُساعِد القارئ. فإشارة النَّجمة* أمام كَلِمة ما تعني أنّها عُنوان مدخل رئيسيّ في المُعجَم. أما كلمة «انظر»: في المَتْن، فتَعني ضَرورة استكمال المَعلومة في المدخل المُشار إليه. وفي نهاية كُلّ مَدخَل هناك إرجاع إلى مداخل أُخرى تُشكّل معًا مِحورًا من المحاور النقديّة التي انطلقنا منها في صِياغة المُعجَم، وهي: - الكتابة المسرحيّة من النصّ إلى العَرْض - المُكوِّنات الدراميّة - العَرْض المسرحيّ ومُكوِّناته - التلقّي - الأنواع والأشكال المسرحيّة وأشكال العَرْض - الطّقس والاحتفال وأشكال الفرجة - الفُنون والمسرح - الأسلوب والطابَع والتأثير - المذاهب الجماليّة - مُقارَبة المَسرح.

وطرح المَحاور النقديّة الرئيسيّة التي يَرتكِز عليها هذا المُعجَم يُبيِّن طُموحنا لتوسيع هامش البَحث، ورَبْط المسرح بالفكر والفنّ والأدب، ومُعالجة معنى المُصطلَح والمَفهوم من مَنظور نقديّ، والسَّماح للقارئ أن يَستكمِل البَحْث في مَجال مُحدَّد.

إنّ عملنا هذا ليس الأوّل من نوعه، فهناك أعمال هامّة وسبّاقة عالجت المُصطلَحات المُتعلِّقة بمَجالات الثقافة والأدب والمسرح في اللغة العربيّة، وكُلُّنا أمل في أن يكون مُعجَمنا رافدًا يَرفِد المكتبة النقديّة العربيّة ويُغنيها في سبيل تطوير البحث العلميّ الذي بدأ يَتبلور في المِنطقة مُؤخَّرًا.

ومع أنّنا رَغِبنا في التوصُّل إلى أفضل صيغة مُمكِنة في الطَّرح والمُعالجة، إلّا أنّ هناك مَواضع يُمكِن أن تُثير جَدَلًا: فقد تَوخَّينا الدِّقَّة في تَرجمة المُصطلَحات، لكنّ ذلك لا يَمنع من وُجود تَرجمات أصلح وأدقّ، وهو أمر يُطرَح للنِّقاش. وقد حاولنا تَوسيع هامش المَراجع التي انطلقنا منها، وتَنويع الأمثلة مع ذِكْر أكثرها شُهرة تَلافيًا للغُموض في الشَّرْح. كما حاولنا تَحقيق نوع من التَّوازُن في مُعالجة الظاهرة المسرحيّة في الشرق والغرب، ومُقارنة المفاهيم المُرتبِطة بالمسرح في الثقافات المُختلِفة، لكنّ مرجعيَّتنا الفرنسيّة تَظلّ واضحة على المُستوى المعرفيّ واللُّغويّ، وحتّى في شكل كتابة أسماء العَلَم الأجنبيّة التي اختَرْنا أن نُوردها كما تُلفَظ باللُّغة الفرنسيّة، عدا بعض الحالات النادرة.

بالنسبة للمسرح العربيّ كان اهتمامنا الأساسيّ هو النَّظَر إليه نظرة شُموليّة تَربِطه بالحركة المسرحيّة في العالَم وبالإشكاليّات المَطروحة في المسرح العالميّ. أمّا الأمثلة التي استَقيناها من المسرح العربيّ فكانت مأخوذة من مُشاهداتنا وقِراءاتنا الشخصيّة، ولا عَلاقة لها بمعيار الأهميّة، فعُذرًا ممّن أغفَلْنا ذِكْره في مَوضِع يَستحقّ أن يُذكَر فيه. ولا بُدّ في هذا المجال أن نُشير إلى الصُّعوبة التي لاقيناها في الحُصول على مَعلومات دقيقة تَتعلَّق بالمُبدعين العَرَب في مَجال المَسرَح، وعلى الأخصّ تاريخ الوِلادة الذي حَرِصنا أن نُورِدَه أمام اسم كُلّ كاتب أو مُخرِج أو عامل في مَجال المسرح، وهذا يُبرِّر بعض الفَراغات أمام أسماء العَلَم من المِنطقة العربيّة.

بقي أن نَذكُر أنّ الجَهد والتَّفرُّغ الذي يَتطلَّبه مثل هذا العمل هو شيء يَفوق بكثير قُدرَة شخصين يَعملان معًا، وهذا ليس عُذرًا نَتذرَّع به وإنّما اعتِذار عن كُلّ ما يُمكِن أن يَجدَه القارئ من هَفَوات نأمل ألّا تكون كثيرة.

وفي النهاية، نَتوجّه بالشُّكر إلى الصُّندوق الدوليّ لدعم الثَّقافة في مُنظَّمة اليونسكو لتَبنّيه هذا المشروع ومَنحِنا الشِّعار الذي يَمهَر الغِلاف.

كذلك نَخصّ بالشُّكر الأستاذ سعدالله ونوس الذي آمن بهذا العمل وبضرورة إنجازه وأحبَّ أن يُهدينا تَقديمه الثمين.

أما الآنسة غنوى معماري، فإنّ امتناننا لها كبير. فقد رافقت عملنا عن كَثَب، وناقشته معنا، وساهمت في تأمين المَراجع الضَّروريّة، وفي طِباعة جُزء كبير من المَخطوطة. وقد كان لحُضورها المُطمئِن وتَشوُّقها المُشجِّع لرُؤية العَمَل يُستكمَل وينتهي أكبر الأثر في إنجازه.

ولا ننسى فضل الأصدقاء الذين رَجَعنا إليهم في مجالات اختصاصاتهم لتدقيق معلومة مُعيّنة، أو لتحديد مَعنى مُصطلَح ما، أو لقراءة ومُناقشة بعض المقاطع، وشُكرنا لهم كبير.

أما أفراد عائلتَيْنا الذين تابعوا عملنا بمحبّة وإيمان، فقد كان لتَشجيعهم ودعمهم المَعنويّ وثقتهم بنا أفضل الأثر في جعل هذا العمل يَرى النور. وقد كانت روح الدُّعابة التي بَثّها من حَولنا أولادنا عمر وهيلا الفالح، وبيسان ويزن الشريف، وَمَضات فَرَح أضفت المُتعَة على الجَهْد، وأمدَّتنا بالشجاعة لكي نُكمِل، فلهم حُبّنا.

وفي النهاية نُقدِّم عَمَلنا هذا هَديّة لفارس الصغير الذي وُلِد مع المُعجَم ولَعِب بأوراقه لاهيًا عن خوفِنا من ضَياعها، وهو اليوم في عامِه الرّابع.

ماري الياس وحنان قَصّاب حَسَن

دمشق كانون الثاني ١٩٩٦



■ **الإبْداع الجَماعِيّ** **Collective creation**
Création Collective

أسلوب في تحضير العَرْض المسرحيّ يَقوم على مُشارَكة مَجموعة من الأشخاص مُتعدِّدي المَواقع والإمكانيّات (كاتِب، مُخرِج*، دراماتورج*، سينوغراف، ومُجمَل المُمثِّلين والعاملين في المسرح) يَعملون معًا في إطار فرقة* مسرحيّة. وأسلوب العمل الجَماعيّ هذا لا يَستند على مَبدأ توزيع المُهمّات التقليديّ، وإنّما يَقوم على المُشارَكة في كافّة مَراحل تحضير العمل. ولأنّ التدريبات في هذا النّوع من العمل تكتسب طابَعًا إبداعيًا، تُطلَق في بعض الأحيان على هذه التّجارِب اسم مسرح البروفة الخلّاقة.

وصِيغة العمل الجَماعيّ لا تَنفي ضَرورة وُجود مدير للفرقة أو مُخرِج أو دراماتورج يَقوم بعمليّة الرَّبط بين اقتراحات المُمثِّلين وإدارة العمل، وذلك لضَرورة توحيد الرُّؤية في نهاية المَطاف للخُروج بعَرْض مُتكامِل.

وهذا الأسلوب في العمل قديمٌ عرَفَتْه الفِرَق المَسرحيّة في الماضي مِثْل فِرَق الكوميديا ديللارته* الجَوّالة وفِرَق المُمثِّلين الإيطاليّين في القرنين السادس عشر والسابع عشر في إيطاليا ودول أوروبا، وفرقة موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) في القرن السابع عشر في فرنسا، وفرقة المايننغن Meiningen في القرن التاسع عشر في ألمانيا.

عادت صِيغة الإبداع الجَماعيّ للظُّهور في السّتّينات من هذا القرن كجُزء من رَدّة الفِعْل على تَوجُّه التّخصُّص والعمل القائم على المَراتب في المُجتمع التكنولوجيّ في الدول الرأسماليّة، وهذا يُبرِّر انتشارها في بلدان مِثْل أمريكا وكندا وأوروبا الغربيّة. كما أنّها تَرافقت بمُحاولة استعادة شكل الحياة الجماعيّة والبَحْث عن الأخلاقيّات الخاصّة بالمجموعة ومحاولة إلغاء الفُروق بين الفنّ والحياة وتَحقيق التّداخُل بينهما. تُعتبَر التّجرِبة الإيطاليّة مِثالًا هامًّا على هذا التّوجُّه المَسرحيّ لأنّ بعض فِرَق الإبداع الجَماعيّ فيها مثل فرقة Il Groupo della Rocca ظهرت بعد أحداث ١٩٦٨ على شكل تَعاونيّات مسرحيّة كَسَرتِ الشكل التقليديّ للمسرح وشَكّلت رَفْضًا للمركزيّة، أي تقديم العُروض المسرحيّة في العاصمة وحدها. من جهة أُخرى تُعتَبر صيغة الإبداع الجماعيّ مُحاولة للخُروج من أُطرِ المَسرح التقليديّ الذي يَبحثُ عن تحقيق الرِّبح التجاريّ، ووسيلة للتَّخلُّص من أزمة النصّ والربرتوار*، ورَدّة فِعل على طُغيان المُخرِج. فمع العمل الجَماعيّ عاد المُمثِّل* ليَحتلّ مَرْكَز الصَّدارة في عُروض الفِرَق التي تَتبنّى هذا الأسلوب، وعاد ارتجال* المُمثِّل ليُشكِّل أساس بِناء العمل المَسرحيّ.

من أهمّ الفِرَق التي مارستْ أسلوب الإبداع الجَماعيّ هذا فرقة الليڤنغ Living Theatre التي أسّسها في الخمسينات في نيويورك جوليان بيك J. Beck (١٩٣٥-) وجوديت مالينا J. Malina

(١٩٢٧-)، وفرقة Performing Group التي يُديرها المُخرِج والمُنظِّر الأمريكي ريتشارد شيشنر R. Schechner (١٩٣٤-) وفرقة البريد أند بابيت Bread and Puppet التي أسّسها المُخرِج الأمريكي بيتر شومان P. Schumann، وفرقة مَسرح الشمس Théâtre du Soleil التي تُديرها المُخرِجة الفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-). وقد عَرَفتْ هذه التَّجارِب أوجَها في السبعينات والثمانينات ثُمّ انحسَرتْ في التسعينات من هذا القرن.

يأخذ العمل الجَماعيّ ضِمن الفِرَق المسرحيّة صِيَغًا مُختلِفة منها:

- الانطلاق من إعداد نَصّ مسرحيّ باتِّجاه تَحقيق عَرْض، وهذا ما نَجِده على سبيل المِثال في تَجرِبة فرقة شكسبير الملكيّة Royal Shakespeare Company في عَرْض مَسرحيّة «نيكولاس نيكلبي» المأخوذة عن رواية الإنجليزي تشارلز ديكنز Ch. Dickens حيث تَمّ إعداد نَصّ العَرْض انطلاقًا من تَراكُم المُحاولات الارتجاليّة للفرقة أثناء التدريبات وبإشراف دراماتورج قام بتَوثيق التّجرِبة وتَسجيلها في نصّ.
- الانطلاق من فكرة مُحدَّدة وصِياغة النصّ والعَرْض في آنٍ معًا كما هو الحال في تَجرِبة فرقة مسرح الشمس في عُروضها عن الثورة الفرنسيّة والتي حَملتْ عناوين «١٧٨٩» و«١٧٩٣» و«العصر الذهبيّ»، وتَجرِبة فرقة الليڤنغ في عَرْض «الجنّة الآن» عام ١٩٦٨.
- اعتماد الإبداع الجَماعيّ كأسلوب إخراجيّ، وهذا ما حَقَّقتْه آريان منوشكين في ثُلاثيّة «الأورستية» حيث لم يَجرِ أيّ تعديل على النصّ، لكنّ البحث عن صِيغة إخراجيّة كان عملًا جَماعيًّا ساهمت فيه الفرقة ككُلّ.
- ارتبطتْ صِيغة الإبداع الجماعيّ بصيغة التَّجريب* في المُختبَرات والمُحترَفات المسرحيّة حيث يَكون العمل المَسرحيّ نتاج التقاء خِبْرات مُتنوِّعة، وحيث تكون مرحَلة الإعداد للعَرْض أهمّ من العَرْض ذاته، كما هو الحال في مُختبَر البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-).
- على الصَّعيد التعليميّ، تُعتبَر صيغة العَمَل الجماعيّ أسلوبًا هامًّا يُعتمَد في المعاهد المسرحيّة المُختصَّة لإعداد مُمثِّل مُبدِع قادر بمُفردِه على القيام عند الضَّرورة بكافّة مَراحل الإعداد لعَرْض مَسرحيّ ما.

في العالَم العربيّ، عُرِفَتْ صيغة الإبداع الجَماعيّ ضِمن تَوجُّه التَّجريب والتَّجديد اعتبارًا من الستّينات من هذا القرن. وقد كانت في بعض الأحيان وسيلة للخُروج من مأزِق غِياب الكَوادِر المُختصَّة وعدم تَوفُّر نُصوص مَسرحيّة مُلائمة. من التَّجارِب الأُولى في العمل الجَماعيّ مُحترَف بيروت للمسرح في لبنان الذي أسَّسه في الستّينات روجيه عسّاف (١٩٤١-) ونضال الأشقر وعَمِل فيه جلال خوري (١٩٣٤-) وعصام محفوظ (١٩٣٩-)، وفرقة الحَكواتي التي يُديرها في القُدْس فرانسوا أبو سالم، وفرقة بلالين في الضِّفّة الغربيّة، وفرقة الحَكواتي التي يُديرها في لبنان روجيه عسّاف، وفرقة مسرح البَحْر وفرقة مَسرح كاراكوز التي أدارها عبد الرحمن كاكي في الجزائر.

انظر: الإخراج، الفرقة المَسرحيّة.

■ أَبولوني / دِيُونيزي Apollonian / Dionysiac
Apollinien / Dionysiaque

نسبة إلى أبولو Apollon إله المُوسيقى والفنّ، وديونيزوس Dionysos إله الخَمْر والنَّشوَة

في الأساطير اليُونانيَّة القديمة.

والمُقارَنة بين أبولو وديونيزوس وما يَرتبِط بهما على مُستوى الفنّ والأدب تَعود إلى الفيلسوف الألمانيّ فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) الذي انطلق في كتابه «ولادة التراجيديا» (١٨٧٢) من هذه المُقارَنة، ليَصِل إلى تَحديد اتجاهين رئيسيّين في الفنّ: فالأبولوني هو سِمَة ما يَتَّصف بالاعتدال والانسجام ومَعرِفة الذات وحُدودها، وهو حَسَب نيتشه مَنبَع الفنّ الكلاسيكيّ المُحدَّد بقَواعد وأُطُر واضحة تَتولَّد من الصِّفات المَذكورة.

أما الديونيزي فهو سِمَة ما يَخرُج عن الشَّكْل المَضبوط بقواعد، وما يَنبعُ عن الشُّعور باللَّذة والألم ويَخلُق عند مُتلقِّيه شُعورًا بالمُتعة* أو الرُّعب على المُستويَيْن الحِسِّي والانفعالي، ويَربطه نيتشه بالفنّ الرومانسيّ وبتيار الباروك* في الفنّ. وقد اعتَبَر نيتشه الدراما الڤاغنيرية (نسبة إلى المُوسيقيّ الألمانيّ ريتشارد ڤاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) النَّموذَج الأكمل لالتِقاء الأبولونيّ والديونيزيّ في عمل واحد (انظر مسرح شامل).

كذلك يَطرَح نيتشه فكرة أنّ التراجيديا* اليونانيّة التي تَتَّسم عادة بالاتّزان والاعتدال ليست نِتاجًا خالصًا من العَقْل والتَّعقُّل، وإنّما هي مَزيج من مَبدئين مُتناقضَيْن ومُتفاعلَيْن جدليًّا لا يُمكِن أن يُوجَد أحدهما دون الآخر، بل يَتكامَلان معًا ضِمن العمل الفنّيّ الواحِد، ويَعني بهما التعقُّل الأبولونيّ والفَرَح الصخِب الديونيزي الذي يَتَّسم بالعُنْف.

وتحليل نيتشه هذا يَسعى إلى توضيح دَوْر القِوى العفويّة الغريزيّة ودور المُحاكَمة العقلانيّة في تَركيبة العمل الفنّيّ على اعتبار أنّ الإبداع يَتولَّد ويَتطوَّر من خلال العَلاقة بين هذين الاتجاهين.

■ الاحْتِفال

Ceremony

Cérémonie

كلمة احتِفال Cérémonie مأخوذة من اللّاتينيّة caeremonia التي تَعني الصِّفة المُقدَّسة.

والاحتِفال هو فِعْل على دَرَجة من الوَقار والجِدِّيَّة يَرمي إلى تكريس عِبادة دينيّة كالقُدّاس، أو مُناسَبات اجتماعيّة كأعياد الميلاد والزَّواج، أو سياسيّة كالاجتماعات الانتخابيّة، أو وَطنيّة كالأعياد القَوميَّة، أو رياضِيّة كالألعاب الأولمبيّة وعُروض تَشجيع الفِرَق الرياضيّة إلخ.

والاحتِفال بأنواعه يَستدعي المُشارَكة وبالتالي الاجتماع بالآخرين، وله بَرنامج وقَواعد تُوضَع سَلَفًا وتُحدِّد مَسارَه وتُشكِّل رَوامز* مُعيَّنة تُؤثِّر مَعرفتها في دَرَجة مُتابَعة المُشارِك في الاحتِفال. ومَجموعة القواعد التي تُحدِّد بَرنامج الاحتِفال وتَشمُل مَساره هي ما يُسمّى الطابَع الاحتِفاليّ *Le Cérémonial*.

المُشارِك بالاحْتِفال والمُتَفَرِّج:

إنّ عَلاقة المُشارِك بما يُؤدّيه هي عَلاقة تَركيز نَفسِيّ ودُخول في الاحتِفال بشكل كامل، وفي هذه الحالة يجب التَّمييز بين المُشارِك الذي يُؤدّي دَوْرًا في الاحتِفال، وبين مَنْ يَبقى مُتفرِّجًا يُراقِب الاحتِفال من الخارج. ووجود مِثْل هذا المُتفرِّج الغريب يُحوِّل الاحتِفال مهما كانت دَرَجة جِدِّيَّته وأهمِّيَّته إلى فُرجَة، لأنّه يَفرِض بشكل تَلقائيّ وُجود حَيِّزين هما حَيِّز الأداء وحَيِّز الفُرْجة. وهذا هو الفَرْق بين المُستمِع المُتحمِّس للخطيب وآرائه في اجتِماع سياسيّ (مُشارِك) وبين عابِر السبيل الذي يَأتي بدافع الفُضول، فهو يَمرُّ في الاحتِفال ويَبقى غريبًا عنه (مُتفرِّج).

الاحْتِفال والمَسْرَح:

ومع أنّ الاحتِفال لا يُشكِّل بالنسبة للمُشارِك به حالَة مَسرحيّة لغياب هذين الحَيِّزين، فإنّ الاحتِفال ببرنامَجه ومَساره المُحدَّدَيْن، يَفترِض نوعًا من توزيع الأدوار والالتزام بالقَواعد، وذلك ما يُعطيه طابَعًا خاصًّا ويُضفي عليه صِفَة المَسْرحة* (انظر الطقس، احتفاليّ/ طَقسِيّ – مسرح).

الاحْتِفال والطَّقْس:

يَتقاطَع الاحتفال مع الطَّقْس* لأنّ الطَّقْس هو احتِفال قِوامه الأساسيّ التّكرار وله صِفَة القُدسيَّة، والطَّقس هو احتِفال فيه استعادة لحَدَث يَتحوَّل إلى أُسطورة مع مُرور الزَّمَن. وما زال الجَدَل قائمًا حول إنْ كانت الاحتِفالات هي التي أفْرَزَتِ الطُّقوس أوِ العَكْس (انظر الطَّقْس).

الاحْتِفال والكَرْنَفال:

الكَرْنفال* هو احتِفال فيه هامِش كبير من الحُرِّيَّة لأنّه يُعطي فُسْحَة أكبر لِلّهو مع التِزامه بأعراف مُحدَّدة. وبالتّالي فإنّ عَلاقة «أنا» المُشارِك باللَّعِب في الكَرْنفال تَكون مُختلِفة لوجود التَّنكُّر الذي يُعطي هامِشًا أكبر من الحُرِّيّة، وهي عكس عَلاقة «أنا» المُشارِك بالاحتِفال الجِدِّيّ، والتي تَفترِض الدُّخول الكامل بالدَّوْر والالتِزام بالقَواعد.

الاحْتِفال والحَياة اليَوْمِيَّة:

مع تَطوُّر الدِّراسات الاجتماعِيّة والأبحاث حول مَفهومَيِ الاحتِفال والطَّقس في المُجتمَعات البِدائِيّة والحَديثة، صار هناك تَوجُّه واضِح للبَحْث عن الحُدود التي تَفصِل بين ما هو مَسرحِيّ وما هو اجتماعِيّ. فقد مَيَّز عالِم الاجتماع الفرنسيّ جان دوفينيو J. Duvignaud بين الاحتِفال الدراميّ والاحتِفال الاجتماعيّ، وبَيَّن صُعوبة تَحديد الهامش بينهما. وقد اعتَمد في ذلك على دِراسات الباحث الفرنسيّ جورج غورفيتش G. Gurvitch حول هذا الموضوع.

ذَهَب الباحث الأمريكيّ إروين كوفمان E. Coffman بَعيدًا في هذا المجال فَرَفَض الحُدود المَعروفة للتّمْييز بين ما هو مَسرحيّ وغير مَسرحيّ، وقال بأنّ كُلّ مظاهر النَّشاط الإنسانيّ اليوميّة – وحتّى تلك ذات الطابَع الفَرْديّ البَحْت – هي مظاهر استعراضِيّة لأنّ الحياة الاجتماعيّة مُبرمَجَة بِناء على قَواعد تَصرُّف تُشكِّل رَوامز لها طابَع لُعَبيّ *ludique*، وبالتالي فإنّ كُلّ نَشاط اجتماعِيّ فيه جُزْء من الاحتفالِيّة، وبالتالي من المَسرحة (انظر الأنتربولوجيا والمسرح وسوسيولوجيا المسرح).

انظر: الطَّقْس، الكرنفال، احتِفالِيّ/ طَقسِيّ (مسرح –).

■ **احتِفالِيّ/ طَقْسِيّ (مَسْرَح –) Ritual theatre**
Théâtre rituel

المَسْرَح الاحتِفالِيّ / الطَّقْسِيّ هي تسمية لمسرح يُحاول أن يُعطي لنَفْسه وَظيفة قَريبة من الطَّقْس أو الاحتِفال في المُجتمَع من خلال استِعارة شكلهما وطَبيعة عَلاقة المُشارِك بهما. لكنّ ذلك لا يَنفي وُجود حُدود واضحة بين هذا المسرح وبين الطَّقْس* والاحتِفال*.

لقد بات من المَعروف اليوم أنّ الطُّقوس والاحتِفالات تُشكِّل أُصول المسرح. وقد شَكَّل كتاب «ولادة التراجيديا» (١٨٧٢) الذي نَشَره الفَيلسوف الألمانيّ فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤–١٩٠٠) مَحطَّة هامّة في بَلْوَرة هذه النَّظْرَة، إذ اعتَبر أنّ أداء الجَوْقة* اليونانيّة من

نَشيد وطَواف ورَقْص قد سَبَق ظُهور المسرح، وهو مَنبَع الطابَع القُدسيّ للتراجيديا*.

شَهِد المسرح الغربيّ عبر تاريخه مُحاوَلات كثيرة للعَوْدة إلى هذه الأصول. وقد صارت هذه المُحاولات في القرن العشرين تَوجُّهًا واضِح المَعالم عندما ارتبَطتْ بالرَّغبة في البَحْث عن صِيَغ جديدة لتَنضير الظاهرة المَسرحيّة، وبالحَنين إلى الأشكال القديمة التي رافقتْ وِلادة المسرح، وبمُحاولة الاستِفادة من طُقوس واحتِفالات لا زالت تُمارَس بشكلها البِدائيّ في حَضارات أُخرى مثل طُقوس الشامانيّة (الشامان رجل دِين وسيط يُحقِّق من خلال جَسَده التَّواصُل بين الإنسان والقِوى الخارقة)، وطقُوس الڤودو Vaudou والزار لاستِحضار أو طَرْد الأرواح، وحَلَقات التعزية والمَولويّة، والاحتِفالات الفَرعونيّة القديمة التي تُسمّى الدراما الإثنية *Ethnodrame*. كما ظهرت مُحاولات للاستيحاء من أشكال المسرح الشرقيّ* التقليديّ الذي ظَلّ مُحافِظًا على طَبيعته الاحتفاليَّة مثل النو* والكابوكي* في اليابان، ومن الرَّقْص الطُّقوسيّ في الهند المُسمّى كاتاكالي*.

من ناحية أُخرى تَرافقت هذه العودة إلى الأُصول بظُهور دراسات في مَجال الأنتروبولوجيا* والسوسيولوجيا* اهتمّت بالاحتِفال كظاهرة، نَذكُر منها دراسات كلود ليڤي شتراوس C.L. Strauss وغيره.

أخذ المَسرح الاحتِفاليّ صِيَغًا مُتعدِّدة يُمكِن أن نُصنِّفها إلى فئتَين أساسيَّتين:

- الفئة الأولى تَستعير من الطَّقْس شكله فتَضَع المَسرَح في قالَب احتفالِيّ تَطغى عليه المَسْرحة* وتَستخدِم أسلوبًا إخراجيًّا يُحوِّل النصوص التقليديّة إلى عُروض طُقوسيّة من خلال:

١ - انغِلاق الزمن* والفضاء* على الفِعْل الدراميّ* بشكل يَكون فيه الفَصْل مع الحياة اليوميّة كبيرًا.

٢ - استِخدام الأعراف* والروامز* بِكثافة بحيث تَطغى على عناصر العَرْض الأُخرى.

٣ - استِعارة شكل المسرح القَديم إما من خلال جَمع عِدّة مَسرحيّات لكاتب في عَرْض واحد على شَكْل ثُلاثيّة* أو رُباعيّة* مسرحيّة، أو من خلال تَقديم عُروض طويلة زمنيًّا كما في الماضي، أو من خلال استِخدام أمكِنَة مسرحيّة جديدة تُوحي بالطابَع الطّقسِيّ مِثْل الكنائس والأديرة والقُصور. في هذه الحالات، يَبقى جَوْهَر الطقس غائبًا لأنّ ما يُستعار منه هو الشَّكْل فقط من أجل إدهاش المُتفرِّج.

- الفئة الثانية تَشمُل العُروض التي تَقوم على مَبدأ القُدسيَّة، وتَستعير من الطُّقوس ومن الأشكال المسرحيّة القديمة، ومن المَواكب الدينيّة شَكلها ومَضمونها وجوهر العَلاقة التي تَخلُقها لدى المُشارِك، وهي حالة من الاستِغراق قد تَصِل إلى حد النَّشوة أو الوَجْد *Transe* أي أنّ المُمثِّل* فيها يَكون وَسيطًا بين عالَم مَلموس وعالَم غَيبيّ.

يُعتبَر الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) من أهمّ من دَعَوا إلى العودة إلى الطُّقوس وإلى خَلْق المسرح الاحتِفاليّ الطَّقسيّ عبر أُسلوب عَمَل مُتكامِل. وقد بلْور هذه الفِكرة من بعده وحَقّقها فِعليًّا البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-)، وخاصّة في المَرحلة الثانية من مَساره المسرحِيّ عندما كَثّف عَمَله على المُمثِّل فطالبه باكتشاف داخلِه وذاته للانتِقال ممّا هو مَعروف إلى ما هو مَجهول من خلال ما أسماه الطَّقْس الروحانيّ ذو

الطابَع الصُّوفيّ» (انظر مَسرح القَسوة، المسرح الفقير).

كان للمَبادىء التي وَضعها آرتو وغروتوفسكي تأثيرها على تَجارِب لاحِقة لها مَنظورها الخاصّ، لكنّ أغلب هذه التّجارِب ارتكزتْ على شكل الطّقس أكثر من مَضمونه. من هذه التّجارِب فرقة الليفنغ Living Theatre وفرقة لاماما La Mama النيويوركية في أمريكا وغيرها من الفِرَق التي أكّدت على طابَع المُشارَكة في العُروض المَسرحيّة، وفرقة مسرح الشمس Théâtre du soleil الفرنسيّة التي استعادتْ أو استَخدمتْ بعض الصِّيَغ الطُّقوسيَّة في خَلْق مسرح مُختلِف.

يُعد البولوني تادوز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٩٠) أيضًا من المُخرجين الذين قَدَّموا مسرحًا طَقسيًّا ولكن بطريقة مُختلِفة. فهو لم يَرتكِز على الأسطورة أو على نصّ بِدائي، ولم يَبتدع أسلوب عَمَل يُطبَّق على المُمثِّل، وإنّما حَوَّل الأمور الحياتيّة اليوميّة الصغيرة إلى طُقوس جعلها تَصبّ في النهاية في فكرة الموت. ويُمكِن أن نَعتَبِر مسرح كانتور نَموذجًا للمسرح الذي يَستعير من الطَّقس شَكْله لكنّه يَختلِف عنه بالجوهر.

الاحتِفاليّة في المَسْرَح العَرَبيّ:

ظَهَر مَفهوم الاحتِفاليَّة في المسرح العَرَبيّ في مرحلة الستّينات ضِمن مُحاولة ربط المسرح بما هو أصيل من تَقاليد المِنطقة وتَحديد وَظيفته في المُجتمَع، وضمن الرَّغبة في خلق شَكْل مَسرح تَحريضي*. وقد أطلق عليه دُعاتُه اسم المسرح الاحتِفاليّ. وقد ظهر هذا التّوجُّه بالأساس في المغرب ثم في تونس وأعلن عن نَفْسه وأهدافه من خلال مجموعة بيانات كَتَبها المغربيّ عبد الكريم برشيد (١٩٤٣-) وجماعة الاحتِفاليّين بين عامَيْ ١٩٧٦ و١٩٧٩، وفيها يَربِط برشيد بين الاحتِفال والحفلة أو العيد، على أساس أنّ النّاس في العيد *La Fête* يَخرِقون مَلَل الحياة العاديّة، وأنّ الحفلة هي لحظة فيها زَخْم خاصّ لأنّها تفترض نوعًا من التّمرُّد على الحُدود القَمعيَّة للحياة اليوميّة. تدعو هذه البيانات إلى جَعْل المسرح عيدًا من الأعياد المُتكرِّرة والمُمتدَّة ليَكسَب الاعتِراف الشعبيّ، وليُصبح ظاهرة شَعبيّة لها حُرْمتها وقُدسيَّتها وطُقوسها ومَكانتها في الوِجدان الشعبيّ وفي عادات الناس وأخلاقهم.

يَستنِد هذا المسرح الاحتِفاليّ على نُصوص تَستعيد حَدَثًا مُعيّنًا من الماضي وتُقدِّمه في أمكنة تَرتبِط بهذا الحَدَث، وتُحقِّق الدَّمج ما بين اليوميّ المُعاش وبين الطابَع الاحتِفاليّ *Le Cérémonial*، وهذا ما تَدلّ عليه عناوين المَسرحيّات الاحتفالِيّة التي هي أسماء شَخصيّات لها عَلاقة بالذّاكرة الجماعيّة مثل سيدي عبد الرحمن بن مجذوب وبديع الزمان الهمذانيّ. والمسرح الاحتِفاليّ صيغة تَرفُض شكل العُلبَة الإيطاليّة* وما يَستدعيه من عَلاقات تلقٍّ، فهو يحاول إدهاش المُتفرِّج والتّعامُل مع خصوصيّته كمُتفرِّج عربيّ، كما يرمي إلى ربط المسرح بالوِجدان الشعبيّ من خلال تَبنّي هيكليّة الاحتِفال اليوميّ واستِعادة أشكال* مَسرحيّة أو شبه مَسرحيّة قديمة مِثْل صيغة السامر* في مصر، وأغلب التقاليد الاحتفاليّة التي كانت موجودة منذ القرن الثامن عشر في مدينة مراكش المغربيّة مثل عرض البساط بشخصيّاته النَّمطيّة، والحلقة *Halqa* بما تَحتويه من مُنوَّعات، وعُروض سلطان الطلبة* الكرنفالية. أهمّ من استثمر وروّج لهذه الصِّيَغ المَسرحيّة الاحتفاليّة في المغرب الطيب الصديقي (١٩٣٧-) وعبد الكريم برشيد

وعبد السلام الشرايبي، وفي تونس عز الدين المدني (١٩٣٨-)، وفي العراق قاسم محمد (١٩٣٥-) الذي رَبَط في عُروضه بين المسرح الحديث ومَفهوم «السُّوق» كصيغة احتِفاليَّة.

لكنّ هذه التّجارِب في المسرح الاحتِفاليّ ظَلّت شكلًا من أشكال التّجريب* في المَسرح، ولم تُثَبِّت تَقاليد دائمة.

انظر: الطَّقس، الاحتِفال.

■ الإخْراج **Stage directing**

Mise en scène

مُصطلَح مَسرحيّ ظهر مع تَبلوُر العمليّة الإخراجيّة كوظيفة مُستقلّة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ومُصطلَح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمة يَدلّ على تَنظيم مُجمَل مُكوِّنات العَرْض من ديكور* وموسيقى وإضاءة* وأسلوب الأداء* والحركة* إلخ وصياغتها بشكل مَشهديّ. وهذه العمليّة يُمكِن أن تَصِل إلى حَدّ تَقديم رُؤية مُتكامِلة للمسرحيّة هي رؤية المُخرِج* وتَحمِل تَوقيعه.

في البداية كان الإخراج عمَليّة ثانية لاحقة للنصّ المَسرحيّ تُعنى بتَحويله إلى عَرْض، لكنها ما لَبِثت أن أخذتْ أهميّة جَعلتها في بعض الأحيان تَكتسِب استقلاليّة كاملة عن النصّ.

في اللغة الفرنسيّة تَعني كلمة الميزانسين ***Mise en scène*** حرفيًّا «التَّوضيع على الخَشَبة»، وقد استُخدِم هذا المُصطلَح لأوّل مَرّة في عام ١٨٢٠ حيث كان الإخراج وقتها يَعني تنظيم التشكيل الحَرَكيّ للمُمثِّلين، ثم صار مع تَطوُّر مَفهوم الإخراج يدُلّ على مُجمَل العمليّة الإخراجيّة. ومع ذلك، ظَلّت كلمة ميزانسين الفرنسيّة مُستخدَمَة في بقيّة اللُّغات للدَّلالة على التشكيل الحرَكيّ إلى جانب كلمات أُخرى تَدلّ على الإخراج بمعناه الأشمل.

هناك كلمة أخرى في اللُّغة الفرنسيّة كانت سائدة قبل أن يَشيع استخدام مُصطلَح الإخراج هي الإدارة الفنيّة ***Régie***، وما زالت تُستعمَل حتّى اليوم لوَصْف العمليّة المُتعلِّقة بالجانب التّقنيّ والإداريّ وانتِقاء المُمثِّلين، وفي اللغة الألمانيّة ما زال المُخرِج يُسمّى **Regisseur**.

يَشمُل الإخراج بمعناه المُعاصِر العمليّات التالية:

- إدارة المُمثِّل* وتَحديد طابَع الأداء.
- تَقديم قراءة* مُحدَّدة للنصّ والتعبير عن المَعاني الكامنة فيه من خلال أدوات يتبنّاها العَرْض، وتَحديد أسلوب العَرْض.
- تَوضيع الحَدَث الدرامي أو مُعطيات النصّ في فضاء ما، وتَرتيب عناصره والتّنسيق بين مُختلِف مُكوِّنات العَرْض.
- التنسيق بين مُختلِف العاملين في مَجال بناء العَرْض المسرحِيّ من أجل تَشكيل الوَحدة العُضويّة للعَرْض المسرحِيّ.

على الرغم من أنّ المُخرِج كشخص مُستقِلّ له وَظيفته المُحدَّدة لم يُعرَف إلّا في أواخر القرن الماضي، إلّا أنّ الاهتمام بإخراج العَرْض المسرحيّ وكيفيّة تَقديمه على الخَشَبة كان مَوجودًا بشكل أو بآخر في المسرح على مدى تاريخه. يَدلّ على ذلك وجود الإرشادات الإخراجيّة* ضِمن النُّصوص، ووجود أعراف* مَسرحيّة تُحدِّد أسلوب العَرْض في كُلّ الحَضارات التي عَرفتِ المَسرَح:

- في المَسرح الشرقيّ* التقليديّ (مسرحيّات النو* والكابوكي* إلخ) حيث تُوجد أعراف صارمة وثابتة تُحدِّد شكل العَرْض، انتفتِ

الحاجة لعمليّة الإخراج ولم تَظهر إلّا مع توسيع الربرتوار* في العصر الحديث.

- في المسرح اليونانيّ القديم، كان تَنفيذ العَرْض يَقع على عاتق الكاتب. ولذلك كانت النُّصوص تُكتَب بِناء على شكل المكان* والإمكانيّات التّقنيّة المُتوفِّرة عندئذ، وقد تَحدّث أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في كتابه «فنّ الشِّعر» عن «ترتيب المَناظر والحِيَل» كجُزء من العمليّة المسرحيّة.
- يُبيِّن تاريخ العَرْض المسرحيّ في القرون الوسطى في الغرب أنّ الاهتمام بتَنظيم مَسار العَرْض كان كبيرًا. وكان يَقع على عاتق شَخص يُكلَّف بذلك هو مُدير اللُّعبة *Meneur de jeu*، ثُمّ صار يَقوم بهذه المُهمّة الكاتب نَفْسه أو المُمثِّل الأوّل أو مُدير الفرقة* المسرحيّة أو المِعماريّ والرَّسّام المَسؤول عن الديكور. في تَطوّر لاحق، صار شكل العَرْض يُثبَّت في نَصّ مَكتوب مِثْل السيناريو* في الكوميديا ديللارته*، أو نَشْرَة التّعليمات *Cahier de régie* التي تَحتوي على مَعلومات تِقْنيّة تَفصيليّة. وأوّل نَشرَة من هذا النَّوْع هي التي كَتبها المسرحيّ ألبرتان Albertin في القرن التاسع عشر لمسرحيّة ألكسندر دوماس A. Dumas (١٨٠٢-١٨٧٠) «هنري الثالث وبلاطه».

ظُهورُ الإخْراج وتَطوُّره:

تَرافق ظُهور الإخراج في نِهاية القرن التاسع عشر مع تَطوُّر المَسرح وتِقْنيّاتِه واستِخدام الإضاءة الكهربائيّة في عام ١٨٨٠، وأجهزة الصَّوْت المُتطوِّرة لإحداث المُؤثِّرات السمعيّة*، ومع زيادة عدد الصّالات، والتغيّر الذي حصل في تَركيبة الجُمهور وتَنوُّعه وذَوقه من حيث الإقبال على العُروض الباهرة، ومع كُلّ التَّحوُّلات التي طَرأتْ على الأنواع* المسرحيّة وفَرَضتْ اهتِمامًا أكبر بالعَرْض المسرحيّ كمُكوِّن أساسيّ.

كما تَرافق ظُهور الإخراج مع انفِتاح البلدان الأوروبيّة على بعضها في مَجال المسرح والتّعرُّف على المَلامح الإقليميّة للمسرح في كُلّ بلد من البُلدان من خِلال جَولات الفِرَق وعلى الأخصّ فرقة الدوق مايننغن Meiningen التي تأسَّست في ألمانيا عام ١٨٦٦ وجالت في أوروبا بين ١٨٧٤ و١٨٩٠ واعتُبرتْ مُجدِّدة في أسلوب العَرْض، وفي تَحقيق رؤية مُتكامِلة له.

من التأثيرات التي يَنبغي التّوقُّف عندها، والتي لعبت دَورها في تَطوُّر الإخراج قبل ظُهور المَفهوم بحد ذاته ما كَتبه وحقّقه الموسيقيّ الألمانيّ ريتشارد ڤاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) حين أجرى تَعديلات هامّة على أسلوب العَرْض من خلال رَبْط الإضاءة بالشخصيّات والمَواقف الدراميّة (انظر المَسرَح الشّامِل).

كذلك كان لظُهور السينما دَوْره في بَلوَرة عمليّة الإخراج. إذ إنّ السينما مُنذُ وِلادتها كانت فنّ المُخرِج. وقد شَكّلت الحافز للمسرح لكي يُحدِّد خُصوصيَّته ويُنوِّع أساليبه.

يُعتبَر المسرحيّ الفرنسيّ أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) الذي أسَّس المسرح الحُرّ* في باريس عام ١٨٨٧ أوّل مُخرِج في أوروبا. كما أنّ كتاباتِه المَنشورة في «أحاديث حول الإخراج» (١٩٠٣) تُعْتبَر وثيقة هامّة حول بِداية التفكير بالإخراج كوظيفة مُستقِلّة. ارتبَطتْ أفكار أنطوان بالواقعيّة* والطبيعيّة* التي تَجلّت في أعماله من خِلال الالتِزام بالدِّقّة التاريخيّة في العَرْض ورَفْض اللَّوْحة الخلفيّة* المَرسومة بطريقة خِداع البَصَر

Trompe l'œil، واستِخدام أغراض حقيقيّة مأخوذة من الواقع اليوميّ على الخَشَبة لتحقيق أكبر قَدْر من الإيهام*. كما أنّ أنطوان لم يَعتبِر المُمثّل مُجرَّد أداة لإلقاء النصّ فقد اهتمّ بحَرَكة جَسَده وبحُضوره على الخَشَبة.

انتَشرت أفكار أنطوان بشكل سَريع في كُلّ أوروبا. وكان لها تأثيرها المَلموس وعلى الأخصّ في السّنوات الثلاثين الأخيرة من القرن التاسع عشر. ففي ألمانيا ظهر تأثيره في أعمال الناقد المَسرحيّ أوتو براهم Otto Brahm (١٨٥٦-١٩١٢) الذي أدار فرقة «المسرح الحُرّ» الألمانيّة Freie Bühne. كما أنّ المسرحيّين الروسيّين كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) ونيميروفيتش دانتشنكو N. Dantchenko (١٨٥٨-١٩٤٣) اللّذين أسّسا في موسكو عام ١٨٩٨ «مسرح الفنّ»، عَملا بنَفْس تَوجُّه أنطوان، لكنّهما أضافا إلى وظيفة المُخرج كمُنظِّم للعَرْض مُهمَّة إدارة المُمثّل. في إنجلترا تَبع المسرحيّ الإنجليزيّ غرانفيل باركر G. Barker (١٨٧٧-١٩٤٦) خُطى أنطوان في إدارة مسرح البَلاط المَلَكيّ في لندن، في حين لم تتأثّر إيطاليا بسرعة بهذا التوجُّه ممّا يُبرِّر تأخُّر ظُهور الإخراج فيها. وعلى الرغم من تَفاوت تاريخ ظهور الإخراج بين بلد وآخر إلّا أنّه كعمليّة إبداعيّة ثَبّت مَوقِعه في العمليّة المسرحيّة ولَعِب دَوْرًا في تَطوير المسرح وتوسيع الربرتوار.

ارتَبط فنّ الإخراج مُنذُ وِلادته بالحَداثة وبالبَحث عن صِيَغ جَديدة وجماليّات مُتنوّعة وبالتّجريب*. ورغم أنّ الفكرة السائدة هي أنّ الإخراج في بداياته ارتبط بالواقعيّة والطبيعيّة، إلّا أنّ ذلك كان مرحلة آنيّة. فمع بداية هذا القرن، ظهر تَوجُّه مسرحيّ آخَر مُوازٍ تَمامًا ومُناقِض للواقعيّة يَقوم على إعلان الأدوات المسرحيّة بَدَلًا من إخفائها كما دَرَجت العادة في المسرح الواقعيّ. تَطوَّر هذا التوجُّه في روسيا على الأخصّ، وفي ألمانيا وفرنسا. ويُعتبَر عَرْض المُخرِج الفرنسيّ أورليان لونييه پو A. Lugné-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) لمسرحيّة ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧) «أوبو ملكا» أوّل عَرْض مَسرحيّ يُعلِن المَسرحَة*، وهو المَفهوم الذي أطْلَقه في روسيا بشكل نَظريّ المُخرِج نيقولاي أڤرينوف N. Evreinov (١٨٧٩-١٩٥٣).

في ألمانيا تَبلْوَر هذا التوجُّه ضِمن تيّار الرمزيّة* وتَطوَّر مع التعبيريّة* التي تَجلَّت معالمها في تأثيرات الفُنون التشكيليّة على العَرْض المسرحيّ، وفي التخفيف من أهمية النص وطَرْح تَساؤلات جديدة حول الفضاء المسرحيّ* والديكور. تَدخل ضِمن هذا الإطار أعمال المُخرِج السويسريّ أدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨) والإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦)، والنمساويّ ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) وغيرهم مِمّن دَعَوا إلى التخلّي عن مبدأ التصوير الإيقونيّ للواقع كهدف رَئيسيّ للمسرح، وإلى طَرْح المسرح كفنّ له مَرجعيّته الخاصّة.

يُعتبَر المُخرِج الروسيّ ڤسيڤولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) وبعده ألكسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) مُجدِّدَيْن على صَعيد الإخراج. فقد أكّد هذان المُخرِجان على الأسلوب والأَسْلبة*، وأبرزا الأعراف التي تُعلِن المَسرحة كرَدّة فِعْل على الواقعيّة التي يُمثّلها ستانسلافسكي. كما أنّهما اعتبرا أنّ العَرْض ليس مُجرَّد تَرجمة للنصّ على الخَشَبة، وإنّما عمليّة مُستقِلّة تُعطي لكُلّ عمَلَ أسلوبه

الخاصّ وروامزه الخاصّة، وأنّ المُخرِج هو الذي يُحدِّد مَعنى العَرْض وأدواته وأسلوب العمل.

ضِمن هذه التعدُّدية في التّوجُّهات الإخراجيّة، كان هناك خَطّ مُحدَّد يُمثِّله المُخرِج الفرنسيّ جاك كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) ومَنْ تَبِعه من المُخرِجين أمثال لوي جوڤيه L. Jouvet (١٨٨٧-١٩٥١) وجان ڤيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١). فقد اعتَبر هؤلاء أنّ الإخراج عمليّة تَهدِف إلى إبراز جماليّة النصّ المسرحيّ بشكلها الصافي ووسيلة لتَبيان جَوهره، وفي هذا تحديد لدَوْر المُخرج مُقابِل مُؤلِّف النصّ في العمليّة المسرحيّة. ما زال هذا الخطّ مَوجودًا في المَسرح المُعاصِر. وقد طَبَع أعمال الكثير من المُخرجين البارزين أمثال الإيطاليّ جورجيو شتريلر G. Strehler (١٩٢١-) والفرنسيّ أنطوان ڤيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٢).

في الاتّجاه المُعاكِس، يُعتَبر الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) أوّل من قام بِنَسْف النصّ نِهائيًّا، وبإعطاء الأهميّة للمُمثِّل في تَحقيق العَرْض المسرحيّ. كان لآرتو تَأثيرُه على حركات مسرحيّة لاحقة سارت في نَفْس المَنحى منها أعمال فِرْقة الليفنغ Living Theater الأمريكيّة وكُلّ الفِرَق التي أكّدت على غياب دَوْر المُخرِج وغياب النصّ.

اعتِبارًا من النّصف الثاني من القرنِ العشرين صار الإخراج حَقيقة واقِعة، وتنوَّعت أبعاده بتَنوّع التّجارِب التي شَكّلت مدارس إخراجيّة. كما صار المُخرِج سَيِّد المِنصّة والمَسؤول عن المَعنى الذي يَحمِله العَرْض. من نتائج ذلك أنّ اسْم المُخرِج صار يَطغى أحيانًا على اسم المُؤلِّف، وأنّ عمل المُخرِج اعتُبر نَوعًا من الكتابة* الجديدة للعمل أو القراءة الخاصّة لمعناه، ناهيك عن قيام بعض المُخرِجين بكتابة المَسرحيّات التي يُقدِّمونها على الخَشَبة.

كان لظُهور تَجارِب الإبداع الجماعيّ* في السِّتّينات من هذا القرن دَوْر هامّ في تَوزيع مسؤوليّة الإخراج على كافّة أعضاء الفرقة. لكنّ ذلك لم يُؤدِّ فِعليًّا إلى الحَدّ من سيطرة المُخرج الذي ظَلّ يَحمِل مسؤوليّة تَنظيم العمل.

الإخْراج وإعْداد المُمَثِّل:

مع تَطوُّر الإخراج ظَهر مَنظور جديد إلى المُمثِّل وأدائه، ويُعتبَر ستانسلافسكي أوّل مُخرِج اهتَمّ بإعداد المُمثِّل* واعتبرَه عمليّة بَحْث مُتكامِلة حول الدَّوْر، وليس مُجرَّد تَدريب على الإلقاء*، وهذا ما يَبدو واضحًا في كتاباته النظريّة.

بعد ستانسلافسكي، ظهرت تَجارِب في نَفْس هذا المنحى، وتَنوَّع شكل الاهتِمام بإعداد المُمثِّل. ونذكر في هذا السِّياق المُختبَر* الذي أنشأه البولونيّ جيرزي غروتوڤسكي J. Grotowski (١٩٣٣-)، وجَعل فيه من إعداد المُمثِّل تَجربة حياتيّة مُتكامِلة، وأسلوب الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في إشراك المُمثِّل في القِراءة الدراماتورجيّة* للنصّ المسرحيّ، وغيرها من التّجارِب.

الإخْراج والمَكان المَسْرَحِيّ:

كان للإخراج دَوْره الهامّ في تَغيير النظرة إلى المكان المسرحيّ. فقد أعاد المُخرِجون الأوائل النظر في العُلبَة الإيطالية* كصيغة مَكانيّة وحيدة، وحاولوا تَنضير الأعمال المسرحيّة من خِلال تَقديمها في أمكنة ليست مُعدَّة أصلًا للعُروض المسرحيّة مِثْل المَلاعب وحَلَبات السيرك. من

جهة أُخرى، خَضَع الفضاء المسرحيّ نَفْسه لتعديلات جَذريّة: فقد اعتُمِد مَبْدأ أنّ كُلّ عَرْض يَستدعي إطاره الخاصّ وأدواته الخاصّة مِمّا أدّى إلى تَعامُل جديد مع عناصر الديكور والأكسسوار* والغَرَض* المسرحيّ.

الإخْراج والكِتابَة:

كان لتَطوُّر الإخراج دَوْره في تَغيُّر النظرة إلى النصّ المسرحيّ وكيفيّة تَقديمه بمَعْزل عن الأعراف السائدة والمُرتبِطة بالأنواع المسرحيّة. وقد ساهم ذلك في تَوسيع الربرتوار المسرحيّ من خلال إعادة تَقديم الكلاسيكيّات بمَنظور جديد، أو من خلال إعداد* النُّصوص غير المسرحيّة لتُقدَّم على الخَشَبة.

بالمُقابِل بدأت الكتابة المسرحيّة تأخذ بعين الاعتِبار العمليّة الإخراجيّة، وهذا ما يَتبدّى من الحَيِّز الذي صارت تَأخذه الإرشادات الإخراجيّة التي يَكتبها المُؤلِّف وكأنّها نصّ يُعادِل بأهميّته النصّ الحِواريّ، كما هو الحال في مَسرحيّات الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) والفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦).

الإخْراج والدّراماتورْجِيّة:

من ناحية أُخرى لا بُدّ من الإشارة إلى التّداخُل الذي تَحقَّق بين القراءة الدراماتورجيّة والإخراج، بل وبين وَظيفَتي الدراماتورج* والمُخرِج، وعلى الأخصّ في ألمانيا حيث عُرِف الدراماتورج قبل أن يُعرَف المُخرِج. وفي هذا المجال يُمكِن أن نَعتبِر القراءة الدراماتورجيّة التي كان يُجريها بريشت على النصّ المسرحيّ ويُثبِتها فيما أُطلِق عليه اسم نَموذج العَرْض* مِثالًا على هذا التّداخُل. والواقع أن بريشت لم يُعطِ للمُخرِج دَوْرًا مَركزيًا في العمليّة المسرحيّة لأنّ نِظامه المسرحيّ يَقوم على دَعامتين رئيسيّتين: بِناء الحكاية*، وهو عَمَل الدراماتورج، وبناء الشخصيّة*، وهو عمل المُمثِّل. وفي هذه الحالة تَطغى الدراماتورجيّة على الكتابة والإخراج، ويَقتصِر دور المُخرِج على إعادة كتابة الحكاية في العَرْض المسرحيّ، لذلك نَجِد أن جِواريّته «شرائيّة النُّحاس» قد حَدّت من دَوْر المُخرِج.

الإخْراج في المَسْرَح العَرَبِيّ:

كلمة الإخراج بالعربيّة مُشتقّة من الفعل خَرّج الذي يَحتوي على معنى الاستِنباط من الداخل بالإضافة إلى مَعنى التدريب، إذ يُقال خرّج في الأدب، أي دَرّب وعلّم. كما يَحتوي على معنى إعطاء سِمة ما، إذ يُقال خرّج العمل، أي جعله ضُروبًا وألوانًا يُخالف بعضها بعضًا.

في بدايات المَسرح العربيّ كما في الغرب، لم تُعرَف وظيفة المُخرِج لكنّ عمليّة الإخراج كانت موجودة. وكانت تَتِمّ بكافة تفاصيلها دون أن تُسمّى إخراجًا بشكل صريح. ذلك أنّ عَمَل رجال المسرح من الروّاد لم يكن يَقتصر على كتابة النصّ، وإنّما إعداده بحيث يَتلاءم مع طبيعة الجُمهور، مع الاهتِمام بكافة تَفاصيل العَرْض. وواقع الأمر أنّه لم تكن هناك حاجة فعليّة للإخراج بشكله الحديث في بِدايات المسرح العربيّ لأنّ الإلقاء كان العُنْصر الأساسيّ في التمثيل على الخَشَبة.

ظَهرت كلمة إخراج بمعناها المسرحيّ لأوّل مَرّة في نصّ لمُحمّد تيمور في صَحيفة المِنْبَر بمصر عام ١٩١٨ إذ قال: «لم يُقصِّر الشيخ /سلامة الحجازي/ في إخراج هذه الرّوايات على الشكل الذي يَتطلّبه الفنّ/.../ ولم يَمنعه

ذلك من أن يُخرِج للناس رواية خالية من الألحان». دَرَج استعمال هذه الكلمة مع الجيل الثاني من المَسرحيّين الذين دَرسوا التمثيل في أوروبا أمثال يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠) ونجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) وجورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) الذي استَعمل أيضًا كلمة ميزانسين بلفظها الفرنسيّ. لكنّ الإخراج كان يَعني بالنسبة لهم على الغالب تَرتيب دُخول وخُروج الشخصيّات، وهو أمر من اختِصاص صاحب الفرقة والمُمثّل الرئيسيّ فيها. كذلك يُقال إنّ المُمثّل رحمين بيبس كان يُشرِف على تدريب المُمثّلين في فرقة إسكندر فرح، وفي هذا صورة عن الاهتمام المُبكِر بأحد اختصاصات المُخرِج.

ويُقال أيضًا إنّ المصريّ عزيز عيد (١٨٨٣-١٩٤٢) كان أوّل من استَعمل نشرة التعليمات Cahier de régie في تَحضير العُروض، ولذلك يَعتبره اللبنانيّ عصام محفوظ (١٩٣٩-) رائد الإخراج في المَسرح العربيّ. لكنّ عمل عزيز عيد كان أقرب إلى عمل المُدير الفنيّ Régisseur ومُنظِّم العَمَل على الخَشَبة، وفي هذا تَطوُّر هام في إفراد وَظيفة مُستقلّة لشَخص مُحدَّد يعمل إلى جانب الكاتب والمُمثّلين. ولا بُدّ في هذا المجال من ذكر تأثير تَقاليد عُروض الأوبريت* والمسرح الاستعراضيّ التي كانت تَجذِب المُتفرّجين في مصر، لأنّ إعداد هذه العُروض استدعى إنشاء وَرشات لصُنع الديكور والملابس واهتمامًا كبيرًا بتفاصيل تَحضير العَرْض.

أخذ الإخراج في المسرح العربيّ معناه الحديث كعمليّة إبداعيّة بتأثير من العوامل التالية:

- بداية اهتمام المؤسَّسة الرسميّة بتَطوير المسرح وإعداد كوادر مُلائمة للعمل فيه (إنشاء الفرقة الرسميّة الحكوميّة في مصر، إنشاء أوّل مَعهد* للمسرح في مصر عام ١٩٣١ بمُبادرة من زكي طليمات، ثُمّ تأسيس المسارح القوميّة في كثير من البلدان العربيّة).
- تَوجُّه المسرح العربيّ نحو الواقعيّة في اختيار المواضيع وفي أسلوب الأداء المسرحيّ، وتراجُع أهميّة الإلقاء لصالح العناصر المَشهديّة.
- عَوْدة جيل المُخرِجين بعد الخمسينات من أوروبا وأمريكا وروسيا حيث تأثّروا بالتيّارات السائدة فيها وبتيّار الحَداثة، وعلى الأخصّ ستانسلافسكي وآرتو وكريغ وبريشت وغيرهم.

من هذا الجيل من المُخرِجين نذكر في مصر جلال الشرقاوي (١٩٣٤-) وسعد أردش (١٩٢٤-) وسمير العصفوري (١٩٣٧-) وكرم مطاوع (١٩٣٤-)، وفي سورية شريف خزندار (١٩٤٠-) ورفيق الصبان (١٩٣٣-) وعلي عقلة عرسان (١٩٤١-) وأسعد فضة وغيرهم. وفي تونس علي بن عياد وحسن الزمرلي ومحمد لحبيب ومحمد أغربي ومنصف السويسي (١٩٤٤-)، وفي الجزائر مصطفى كاتب، وفي العراق حاكي شبلي ويوسف العاني (١٩٢٧-) وحميد محمد الجواد وسامي عبد الحميد (١٩٢٨-) وقاسم محمد (١٩٣٥-) وغيرهم. وفي لبنان أنطوان مُلتقى ومنير أبو دبس، وفي المغرب الطيب الصديقي (١٩٣٧-) وأحمد الطيب العلج وغيرهم.

على الرّغم من أهميّة هؤلاء المُخرِجين، ظلّ المسرح العربيّ لفترة طويلة حَبيس النصّ، ولم يَتجاوز الإخراج في صورته العامّة دَوْر تَجسيد النصّ على الخَشَبة.

مع تَفاقُم أزمة النصّ المَسرحيّ وتَراجُع الكتابة المسرحيّة، ومع الرّغبة في إيجاد هُويّة

خاصّة بالمسرح العربيّ وحلّ مشاكله، ظهرَت مُحاولات قام بها مُخرِجون أرادوا تَجديد المَسرح من خِلال العودة إلى التُّراث الشعبيّ ليَستلهِموا منه موضوع المسرحيّة أو إطارها الإخراجيّ، وهذا ما نَجِده في تَجرِبة المغربيّ الطيب الصديقي في إعداد عَرْض عن مَقامات بديع الزمان الهمذاني. كذلك ظهرت مُحاولات قام بها مُخرِجون لتأسيس مُحترَفات يُقدِّم فيها مَسرحًا له صَبغة فنّيّة نَذكر منها في لبنان مُحتَرف منبر أبو دبس، ومُحتَرف بيروت للمسرح الذي ضم نُخبة من المسرحيّين. كما ظهرت مُحاولات لتخطّي العمليّة الإخراجيّة بمعناها التقليديّ من خلال تَشكيل فِرَق مَسرحيّة ذات طابَع تَجريبيّ تتبنّى مبدأ الإبداع الجَماعيّ منها فرقة الحَكواتي اللبنانية بإدارة روجيه عساف (١٩٤١-)، وفرقة الحَكواتي الفلسطينية بإدارة فرنسوا أبو سالم في القُدْس، وفرقة المَسرح الجديد بإدارة محمد إدريس (١٩٤٤-) في تونس، وفرقة مسرح البحر في الجزائر.

في يومنا هذا ظهرت تَجارِب لمُخرِجين قاموا بِصياغة نُصوصهم الخاصّة، أو بإعداد دراماتورجي لنُصوص معروفة فأخذوا الدَّوْر الأوّل في العمليّة المَسرحيّة ككُتّاب ومُخرِجين في نَفْس الوَقْت. من هذه التّجارِب نذكُر عَمَل التّونسي محمد إدريس الذي أعد مَسرحيّة «يعيشو شكسبير» عن روميو وجولييت، والتونسي فاضِل الجعايبي (١٩٤٥-) الذي كتب وأخرج مَسرحيّات «كوميديا» و«فاميليا» و«عُشاق المَقهى المهجور»، والعِراقيّ جواد الأسدي (١٩٤٩-) الذي كَتَب وأخرج «خُيوط من فِضّة» و«رَقْصة العَلَم»، واللبنانيّ زياد الرّحباني (١٩٥٦-) الذي كتب وأخرج «نَزْل السُّرور» و«فيلم أمريكي طويل» «ولولا فُسحة الأمل»، وغيرها.

انظر: المُخرِج، الإعداد.

■ **الأخلاقِيّات** **Morality**
Moralité

مَسرحيّات تُقدِّم عِبْرة ظَهَرت في نهاية القرن الرابع عشر وتَطوَّرت في القرن الخامس عشر في أوروبا.

خِلافًا للمسرحيّات الدينيّة الأُخرى لم تَرتبِط الأخلاقيّات بمُناسبات دينيّة مُحدَّدة، لذلك أخذت منذ البداية طابَعًا دُنيويًّا تَعليميًّا يَستنِد على المفاهيم الأخلاقيّة المُستَمدَّة من الدِّين، وكان يُقدِّمها مُمثِّلون من الهُواة والمُحترِفين.

لا تَرمي الأخلاقيّات ضِمن هَدفها التعليميّ إلى مُحاكاة واقِع ما وإنّما إلى إعطاء عِبْرة ولذلك نَجِد فيها مَوضوعين أساسيّين هما تصوير مَسار روح الإنسان نحو الخَلاص أو الهَلاك، وطَرْح صِراع بين قُوّتين مُتعارِضَتَيْن تُجسَّدان على شكل شَخصيّات مَجازيّة *Allégorie* مثل الفَضيلة والرَّذيلة، الحُبّ والموت إلخ، وهذا ما يَجعل الصِّراع* فيها خارجيًّا.

ليس للأخلاقيّات بُنية ثابتة إذ يُمكِن أن تَكون طويلة أو قصيرة، كما يُمكِن أن تَحتوي على جَوْقَة*.

تُشكِّل الأخلاقيّات مرحلة هامّة في تَطوُّر المَسرح الغربيّ من مَسْرح دينيّ إلى دُنيويّ، خاصّة وأنها صارت في القرن الخامس عشر تَطرح مواضيع لها بُعْد سياسيّ.

في إنجلترا، تَحوَّلت الأخلاقيّات في القرن السادس عشر إلى فَواصل* ذات طابع تَعليمي لا تخلو من الفُكاهة وتُسمّى فواصل أخلاقيّة **Moral Interlud** وكانت مَرحلة في تَطوُّر الشخصيّات من التّجريد المُبسَّط إلى شخصيّات ذات طابع فَردِيّ.

من النُّصوص الهامّة التي بَقِيَت من هذا النوع نَصّ مَسرحيّة «كُلّ رَجُل» Everyman التي أعاد كِتابتها النمساويّ هوغو فون هوفمنشتال H. Hofmannsthal (١٨٧٤-١٩٢٩) وحافَظ على اسْمها.

انظر: مسرح دينيّ، فَواصل.

■ أداء المُمَثِّل Performance

Jeu de l'acteur

الأداء هو عمل المُمثِّل* على الخَشَبة ويَشمُل الحركة* والإلقاء* والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يَخلقه حُضور المُمثِّل.

تَنوّعت التعابير المُستخدَمة لوصف أداء المُمثِّل وقد ارتبط ذلك بتطوُّر المسرح تاريخيًّا وفي الحضارات المُختلِفة، فهناك تَسميات تَصِف الأداء القائم على المُحاكاة* التصويريّة لشخصيّة خياليّة، مِثْل تَجسيد وتَشخيص وتَمثيل interprétation، وهناك تَسميات تَصف الأداء اللّعبيّ الذي يَستنِد إلى مَهارات عديدة أغلبها جسديّة ويَهدِف إلى تَسلية الجُمهور ويَحمِل معنى اللّعِب (انظر اللّعِب والمسرح)، مِثْل لَعِب دَوْرًا، Jouer, play, spielen. هناك تعبير آخَر شائع في اللغة الإنجليزيّة يَدلّ على التمثيل كفعل to act ولا مُرادف له في اللغة الفرنسيّة حيث ظَلّ الأداء مُرتبِطًا لفترة طويلة بالإلقاء. ولكن تسمية المُمثِّل acteur, actor تَحمِل معنى الفعل Acte بينما يَنحو معنى كلمة مُمثِّل العربيّة نحو التقمُّص والتشخيص أكثر.

مع تَطوُّر المسرح الحديث والفنون الأدائية شاعت تسمية أُخرى في بعض اللغات الأوروبيّة هي performance, المأخوذة من الفعل الإنجليزيّ to perform وتَدلّ في أحد معانيها على أداء المُمثِّل أو مُستوى إنجازه (إلى جانب المعنى الآخَر الذي يَدلُّ على نوع مُحدَّد من العُروض الأدائيّة*).

وأداء المُمثِّل يَتمّ دائمًا ضِمن جُزء من الفضاء* المسرحيّ هو حَيِّز اللّعِب *Aire de jeu* الذي يَتحدَّد بأداء المُمثِّل وحركته أينما كان، سَواء على الخشبة أو ضِمن الصالة.

بالإضافة إلى المُتعة* التي يَخلقُها أداء المُمثِّل لدى الجُمهور وللمُمثِّل نَفْسه، فإن للأداء وظيفة أُخرى في عمليّة التّواصل*. فالمُمثِّل هو الوسيط الأوّل بين العَرْض والمُتفرِّج*. وهو أحد قَنوات تَوصيل رِسالة العَرْض لأنّ أداءه يَربِط العالم الخياليّ على المَسرح بمَرجعِه في الواقع. لكنّ المُمثِّل ليس مُجرَّد وعاء يَحمِل هذه المرجعيّة لأنّه يُعبِّر عن نَفْسه ويَتوجَّه لغيره ويُضيف من ذاته ما يُعطي أداءه فَرادة ما بشكل أو بآخَر.

لا يُمكِن النَّظر إلى أداء المُمثِّل من خِلال الإنجاز الذي يَقوم به على الخَشبة، أي التمثيل وحسب، وإنّما يجب الأخذ بعين الاعتبار ما يَسبَق ذلك من عمليّات تَحضيريّة تَجعل من الأداء عمليّة مُركَّبة مِثْل: إعداد الدَّوْر بما يَفترِضه من تَحديد لعَلاقة المُمثِّل بالشخصيّة*، وبالمُكوِّنات التي تَرسُم أبعاد هذه الشخصيّة مِثْل الزِّيّ* المَسرحيّ والماكياج*، ولعَلاقة المُمثِّل بالنصّ وبالخشبة وبالمُمثِّلين الآخَرين، وبمُكوِّنات العَرْض، وبالأعراف* المسرحيّة، وبالظُّروف الثقافيّة والاجتماعيّة التي تَتحكَّم بالأداء.

مُكوِّنات الأداء:

- الصَّوْت: (انظر الإلقاء).
- الجَسَد: ويشمُل الأداء بالجَسَد الحركة والتعبير بالوجه وحُضور المُمثِّل على الخشبة واستِثمار الفضاء بالجَسَد أو حتّى بالصّوت.

وقد أظهرت الدِّراسات الحديثة مِثْل دراسات المُمثِّل الإيمائيّ الفرنسيّ إتيين دوكرو Decroux (١٨٩٨-؟)، ودِراسات الباحث فرانسوا ديلسارت F. Delsartes حول أشكال مسرحيّة تَقوم على التعبير الجَسَديّ أنّ جَسَد المُمثِّل لا يُنظَر إليه على أنّه كُتلة تُشكِّل أداة تَعبير واحدة، وإنّما يُقسَم إلى عِدّة أجزاء حَيويّة تُشكِّل عِدّة مصادر للتعبير (الوجه، اليد، الجِذع إلخ)، وأنّ جَماليّة التعبير ونوعه يَتحدّدان حَسَب الجُزء الذي يَتمّ التعبير من خِلاله (مسرح الكاتاكالي* الهِنديّ الذي يَعتمِد على التعبير باليد، والكوميديا ديللارته* التي تَغفُل التعبير بالوجه المُغطّى بالقِناع النِّصفيّ وتُبرِز التعبير بالجَسَد إلخ). وقد سَمحتْ هذه الدِّراسات بتحليل طبيعة الأداء وليس بتقييمه فقط كما في السابق، فقد ميَّزت بين التعبير بالوجه والإيماء* الذي يُبرِز البُعْد النفسيّ في الأداء، وبين التعبير بأجزاء الجَسَد الذي يُغيِّب هذا البُعد (انظر الحَرَكة، اللَّعِب والمسرح).

حُضور المُمَثِّل *Présence*: يُقصَد به وُجود المُمثِّل على الخشبة وتأثيره ككيان ماديّ وإنسانيّ بِغضّ النَّظَر عن طريقة التعبير المُستخدَمة. وحُضور المُمثِّل يَخلُق نوعًا من التواصل المُباشَر بين المُمثِّل والمُتفرِّج، بل ويُؤدّي أحيانًا إلى نوع من التَمثُّل* بالمُمثِّل وهذا ما طَرَحه دوكرو والمُخرِج الفرنسيّ جان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٤) في مَعرِض تَحليلهما للإيماء.

تَركَّز الاهتمام في المسرح المُعاصِر على مفهوم الحُضور الذي اعتُبر مرحلةً أُطلق عليها اسم ما قَبْل التّعبير *Pré-Expressivité*. وقد طَرَح البولونيّ جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) والإيطاليّ أوجينيو باربا E. Barba (١٩٢٧-) وغيرهما مجموعة من التَّدريبات للوصول إلى هذا الحُضور الذي يَسبَق الأداء من خِلال دراسة نَموذج المُمثِّل في المسرح الشرقيّ* (انظر الأنتروبولوجيا والمسرح).

- في المَنظور السميولوجي تَمّ الرَّبط بين أداء المُمثِّل والمنظومات المُتعدِّدة الحركيّة واللونيّة واللُّغويّة إلخ التي تُشكِّل لغة العَرْض وتَبنّي المعنى فيه، فاعتبَرتْه بذلك مِثْل بقيّة المُكوِّنات المسرحيّة من أغراض وأزياء مَسرحيّة وديكور* وإضاءة*.

أنواع الأداء:

اختَلفتْ نوعيّة الأداء باختِلاف الثَّقافات والمرحلة التاريخيّة وظُروف العَرْض المسرحيّ والجَماليّات السائدة؛ فالتقاليد المسرحيّة السائدة في عصر ما ومكان ما هي التي تُحدِّد نوعيّة الأداء وأولويّة العناصر التي تَتحكّم فيه من إلقاء وحركة:

أ- هناك اختِلاف جَذريّ بهذا المَجال في طبيعة الأداء بين المسرح الغربيّ والمسرح التقليديّ في الشرق الأقصى. فالأداء في المسرح الشرقيّ هو أداء مُنمَّط ومُؤسلَب تَتحكَّم فيه أعراف حَركيَّة وصَوتيّة صارمة ومعروفة من الجُمهور. والمُمثِّل في أدائه للشخصيّة يَتوصّل لأن يُجسِّد كُلّ العالَم المُحيط بها في غِياب الديكور من خِلال حركة جَسَده الإيحائيّة المُرمَّزة التي تَصِل إلى حدّ استِحضار كُلّ عناصر العالَم المُحيط. وبنَفْس المَنحى كان أداء المُمثِّل اليونانيّ القديم مُؤسلَبًا يَلعَب فيه القِناع* والزِّيّ المسرحيّ دَوْرًا هامًّا. بالمُقابِل فإنّ السِّمَة الغالبة على أداء المُمثِّل في الغرب

هي التشخيص المَبنيّ على المُحاكاة بالصوت وبالحركة.

ب - هناك تَحوُّلات طرأت على الأداء في المسرح الغربيّ عبر تاريخه وأفرزت نَوعيّات أداء مُختلِفة باختلاف الجماليّات والأعراف. ونَلحَظ فيه اتجاهَيْن واضِحَيْن تَناوبا في السيطرة على أداء المُمثِّل تَبعًا لسيطرة النصّ أو غِيابه. في الحالة الأُولى كان الإلقاء هو الأساس وهذا ما نَلحظُه في مسرح القرنين السابع عشر والثامن عشر، في حين أنّ الحركة والأداء الحَرَكيّ كانا مُسيطرين على أشكال المَسرح الشعبيّ* بَدءًا من تَقاليد المسرح الرومانيّ الذي غلب عليه الرَّقص والإيماء، وامتدادًا إلى مسرح الكوميديا ديللارته ومسرح الأسواق* وغيرها من الأشكال الشعبيّة التي اعتَمدتْ على الحركة والارتجال*.

في القرن الثامن عشر بيّن المُنظِّر الإيطاليّ فرانسوا ريكوبوني F. Riccoboni في بحثه النظريّ حول التمثيل ضِمن كتاب «فنّ المسرح» (١٧٥٠) أنَّ المُمثِّل يجب أن يَبني دَوْره والشخصيّة المُتخيّلة بناء مُتجانسًا، وأنّ المُحاكاة هي مُعايشة للدَّوْر، أي أنّ التمثيل ليس مُجرَّد مُحاكاة للحقيقة. ونَجِد نَفْس الفكرة في كتاب الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) «مُفارقة حول المُمثِّل».

في القرن التاسع عشر، بعد أن طالب الرومانسيّون بالصدق في الأداء، ومع الاتجاه نحو الواقعيّة* والطبيعيّة* في الفنّ بشكل عام، صارت هناك مُطالبة بالمُطابقة بين أداء المُمثِّل والواقع. فقد طَرح المُخرِج الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٧-١٩٤٣) فكرة مُعايشة المُمثِّل لدَوْره على الخشبة، وذلك في كتابه «مُحادثة حول الإخراج» (١٩٠٣).

أداء المُمَثِّل في القَرْن العِشرين:

ضِمن تَوجُّه إعادة النَّظر بالمَسرح ودَوْره، وبتأثير من المفاهيم الجديدة التي دَخلتْ على المسرح مع تَطوُّر فنّ الإخراج*، ظهرت اتجاهات مُتعدِّدة في القرن العشرين: فبالإضافة إلى الأداء الطبيعيّ القائم على تَقمُّص الدَّوْر والتشخيص، ظهر تَوجُّه في المسرح نحو الأسْلبَة* والمَسرحَة* وتَجلّى على مُستوى الأداء في الرَّغبة بتَحويل المُمثِّل إلى ما يُشبِه الدُّمْيَة التي تَتحرَّك بخُيُوط، وهذا ما يُوضِّحه مَفهوم الدُّمْيَة الخارقة *Surmarionnette* الذي دعا إليه الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦). كما برز تَوجُّه آخَر نَظريّ كان له تأثيره على المُمارسَة المسرحيّة ويَقوم على الدعوة لإبراز البُعْد الحَرَكيّ اللَّعِبيّ في أداء المُمثِّل، وتَجاوز مَفهوم التَّشخيص إلى ما يَشمُل وجود المُمثِّل وحُضوره واستعداده قبل العَرْض. من أوائل الذين أكّدوا على الجوهر اللَّعِبيّ للمسرح الإنجليزيّ غوردون كريغ والرُّوسيّ ڤسيڤولود ميِيرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠). كذلك أكّد الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) والبولونيّ غروتوفسكي على الجانب اللَّعِبيّ في أداء المُمثِّل حين اعتَبرا أنّ أداء المُمثِّل جُزء من طَقس*، وأنّ المُمثِّل هو الوسيط الذي يَنقُل «العَدوى» إلى المُتفرِّجين. كُلّ هذه الطُّروحات أثَّرتْ في أُسلوب أداء المُمثِّل في المسرح الحديث والتَّجريبيّ بشكل خاصّ، حيث ظهر التَوجُّه الواضح نحو تَطويع الجَسَد واستخدامه كأداة.

رَكَّز الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) على موضوع أداء المُمثِّل ضِمن

نَظريّته حول المسرح المَلحميّ*، فقد استَخدم تَعبير «عمل المُمثّل» كإنجاز بَدَلًا من تعبير «لَعِب المُمثّل» الشائع باللغة الألمانيّة، واعتبَر المُمثّل وسيطًا بين العالَم المُتخيَّل والواقِع. وقد صار أسلوب بريشت في العمل مع المُمثّل نَموذجًا اتُّبع في فرقة البرلينر أنسامبل من بَعده، وفي غيرها من المسارح، وتَحوّل هذا الأسلوب إلى مَنهج يَتلخّص في بعض النّقاط الأساسيّة التي يجب أن يَتوقّف عندها المُمثّل في تَحضيره للعَمَل المسرحيّ وفي أدائه:

بيّن بريشت أنّ كُلّ الدراماتورجيّة الموروثة عن أرسطو تَرتكِز على التجسيد الكامل للخيال بشكل يُؤدّي إلى الخَلْط بين ما هو حقيقة وبين الخيال. فرفَضَ مبدأ المُمثّل المقلّد ضِمن المنظور الأوسع لرَفْضه المُحاكاة ولمبدأ وجود الجِدار الرابع*، وانتقد ما أسماه التناقُض الأساسيّ في أسلوب إعداد الدَّوْر الذي طرحه المُخرِج الروسيّ كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨)، والذي يَقوم على انصِهار المُمثّل أو ذَوَبانه الكامل في الشخصيّة ومن ثَمّ انسحابه الكامل لصالح الشخصيّة. واعتبَرَ أنّ هذا يُؤدّي بالنتيجة إلى التمثّل والتعاطُف الكاملين للمُتفرِّج مع الشخصيّة (أنظر مَنهَج ستانيسلافسكي في كلمة إعداد المُمثّل).

كذلك يرى بريشت أنّ العَلاقة بين الشخصيّة والمُمثّل ليست عَلاقة تَشابُه و تَقمُّص وإنّما عَلاقة تَغريب* أي ابتعاد مَقصود بحيث يَقوم المُمثّل بعَرْض الشخصيّة على الجُمهور بدلًا من أن يُجسِّدها.

من هذا المُنطلَق النظريّ اقترح بريشت طريقة مُغايرة في إعداد الدَّوْر تَقوم على التغريب. وكان أحد مَصادره لتحقيق ذلك أسلوب أداء المُمثّل في المسرح الصِّينيّ. فالمُمثّل الصِّينيّ يُراقب أداءه أثناء قيامه بالدَّوْر وفي نَفْس الوقت يَخلُق عَلاقة مع المُتفرِّجين من خِلال حَرَكاته فيَجعلهم شُهودًا على ما يُؤدّيه. هذه التقنيّة سَمَحت للمُمثّل عند بريشت أن يُؤدّي الانفعالات بحيث يُحاكي ويُعلّق بشكل مُتناوب يوحي أكثر مِمّا يُصوِّر. من جهة أخرى فإنّ إعداد الدَّوْر لدى بريشت كان يَترافق بنِقاش دراماتورجيّ للمَوْقف بحيث يُظهِر الأداء هذا المُستوى من المُعالَجة الفكريّة التي تَسبقَه.

أداء المُمثّل في السِّينما والتّلفزيون:

يَختلِف أداء المُمثّل في السينما والتّلفزيون عنه في المسرح للأسباب التالية:

- اختِلاف الأعراف التي تَتحكّم بهذه الفُنون (في المسرح يُمكِن أن تَقوم مُمثّلة مُسنّة بأداء دَوْر صَبيّة في حين لا يُقبَل ذلك في التلفزيون والسينما).
- غياب الجُمهور* عند تَصوير المَشاهِد في التّلفزيون والسينما يُلغي ارتكاز المُمثّل على تَفاعُل المُتفرِّجين الآنيّ، لذلك يَلجأ بعض المُخرِجين لتسجيل العمل التلفزيونيّ بوُجود جُمهور.
- اختِلاف تِقنيّات أداء المُمثّل في هذه الفُنون، فإعادة تصوير المَشاهد الذي يَقطع الحكاية مِرارًا يُؤدّي إلى عدم وجود أداء مُتسلسِل حَسَب تَتابُع مراحل الحِكاية* ويَمنع اندماج المُمثّل في دَوْره. كذلك فإنّ وجُود الكاميرا وتَحكُّمها بالصورة، وضَرورة عَمليّات المونتاج قَلّلت من أهميّة المُمثّل الذي لا يُعتبَر مَسؤولًا عن الصُّورة التي يُعطيها في نهاية العمل، على العكس من المُمثّل في المسرح الذي يَحمِل بمُفردِهِ مَسؤوليّة الأداء.

- وَضع المكان يُؤثّر على الأداء في هذه الفُنون لأنّ الحركة وقُدرة الصوت مُهمّة في المسرح، في حين أنّ وجود الميكروفونات والكاميرات في ستوديو التّلفزيون يُغيّر من طابَع الحَرَكة ويَتطلّب من المُمثّل جَهدًا صوتيًا أقلّ، وفي نَفْس الوقت يُضطرّه لأن يُطوّع حركته ونَبْرة صوته مع وجود هذه التجهيزات.
- تعابير الوجه وتَلوُّنات الصوت في السينما والتلفزيون تكتسِب أهميّة أكبر من حَرَكة الجَسَد، على العكس من المسرح حيث تَتساوى حَرَكة الجَسَد مع تعابير الوجه (انظر وَسائل الاتّصال والمسرح، الدراما التلفزيونيّة)

أداء المُمثّل في المَسْرَح العَرَبيّ:

استَخدَم الرُّوّاد في النُّصوص الأولى تَعبير اللّعِب للدّلالة على أداء المُمثّل الذي أسمَوه لاعِبًا، بعد ذلك بَدأ تَعبير التشخيص يَظهَر في نُصوصهم النظريّة مِمّا يَدلّ على أنّ مفهوم المُحاكاة في الأداء كان هو المطلوب من المُمثّل في زمنهم. وقد تأثّر الروّاد بالمدرسة الأوروبيّة في الأداء لكنّهم أقلموها حَسَب الحاجة، وخاصّة في العُروض الكوميديّة حيث استفادوا من تَقاليد الفُرْجة الموجودة أصلًا في المُجتَمع العَرَبي وهي تقاليد النّديم والمُحبظ والحَكَواتي* والمُغنّي والمُنشِد.

يُعتبَر كتاب اللبنانيّ نيقولا النقّاش (١٨٢٥-١٨٩٤) «أرزة لبنان ١٨٦٩» أوّل وثيقة عن فنّ التمثيل في العالَم العربيّ تَظهر فيها المُطالَبة بالأداء غير المُصطنَع وخاصّة في الكوميديا، كما أنّ السوريّ أبو خليل القبّاني (١٨٣٣-١٩٠٢) تَطلّب من مُمثّليه أن يُتقِنوا الغِناء والرَّقص إلى جانب التمثيل. أمّا في عُروض المسرحيّات الجِدّيّة فقد كان طابَع الأداء خَطابيًّا ومُصطنعًا يَغلِب عليه طابَع التّنغيم ***Déclamation***. من جانب آخَر، كانت المِصداقيّة في الأداء مِعيارًا هامًّا يُبرِز بَراعة المُمثّل في التأثير على الجُمهور (البُكاء من أجل إبكاء الجُمهور حَسَب تعبير زكي طليمات في كتابه «فنّ المُمثّل العربيّ».

مع عَودَة المِصريّ جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) من فرنسا حيث تَتلمَذَ في الكونسرڤاتوار على يد المُمثّل سيلڤان، ظَهَر اتّجاه نحو إنشاء قواعد في التمثيل حَسَب التقاليد الأوروبيّة بهَدَف تَغيير كُلّ شكل الأداء في المسرح العربيّ. وقد تابع الجيل اللّاحق طريقة جورج أبيض في إرساء قواعد الأداء الرُّومانسيّ الذي يَتميَّز بالإلقاء المُفخَّم والأداء المُبالَغ به وهو ما يبدو جَليًّا في أُسلوب المُمثّل المصري يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠).

سادت الواقعيّة في الأداء في فترة لاحقة، وصارت «مُعايَشة المُمثّل لدَوْره وتَقمُّصه له» مَطلبًا، وهذا ما نَجِده في مقال نَقديّ كتبه خليل زينية عام ١٩٠٦ في مَجلّة المُصوِّر المصريّة. مع عَوْدة جيل من المَسرحيّين دَرَس في الخارج، وبعد تأثير المدرسة الفرنسيّة والإيطاليّة، بدأت تَظهر مَدارس في الأداء أهمّها تلك المُستوحاة من منهج ستانسلافسكي بعد أن تُرجِمت بعض الأجزاء من أعماله إلى العربيّة.

أما الأداء الملحميّ حسب نَظريّة بريشت فلم يُفهَم بشكل دَقيق، أو فُهِم من خِلال المنظور الغربيّ له، ولذلك جاء مُتأخّرًا نِسبيًّا وارتبَط بطُروحات البحث عن صِيَغ تُراثيّة للمسرح العربيّ. وتُعتَبر زيارة فرقة البرلينر أنسامبل الألمانيّة في السّتّينات إلى مصر مَحطّة هامّة لأنّ مُمثّلي الفرقة قاموا بتَدريب المُمثّلين المصريّين على تِقنيّات الأداء المَلحميّ.

هناك بعض مَلامح الأداء اللّعِبيّ في مسرح

المَغرِب العربيّ المُعاصِر، ويُعتبَر عَرْض «اسماعيل باشا» الذي أخرجه التونسيّ محمد إدريس (١٩٤٤-) نَموذجًا للأداء اللَّعبِيّ المُنمَّط المُستمَدّ من تِقنيّات عُروض الدُّمى* والإيماء.

انظر: المُمثِّل، إعداد المُمثِّل، الإلقاء، اللَّعِب والمَسرَح.

■ **الإدراك** **Perception**
Perception

أصْل كلمة Perception من الفعل اللّاتينيّ Percipere الذي يَعني أدرك بالحَواسّ والفِكْر.

والإدراك هو عمليّة فيزيولوجيّة وذِهنيّة في آنٍ معًا. فهو الوظيفة التي يَتمّ من خِلالها الإحساس بشكل مُباشَر بالأشياء الخارجيّة عن طريق الحواسّ وتَنظيمها وتفسيرها ذِهنيًّا لتكوين صُورة عن هذه الأشياء.

يَلعَب الإدراك دَوْرًا في عمليّة تَلقّي العمل الفَنّيّ. وهو من العوامل التي تُودّي إلى خَلْق الشُّعور بالمُتعة*.

في المسرح بالذات، يكون الإدراك المرحلة الأُولى في عمليّة الاستقبال*. يَعود ذلك إلى أنّ المسرح يُخاطِب أحاسيس عِدّة سَمْعيّة وبَصَريّة، وهذا ما يَخلُق المُتعة الحسّيّة. تلي ذلك عمليّة فكريّة تركيبيّة هي عمليّة تشكيل المَعنى.

والواقع أنّ هناك دائما إدراك عَفويّ يكون التلقّي فيه على المُستوى الحسّيّ الشُّعوريّ فقط. يلي ذلك غالبًا مُستوًى آخَر هو مُستوى الإدراك المَعرفيّ. ويَتعلّق تحديد مُستوى الإدراك ثُمّ الاستقبال بمُعطيات اجتماعيّة ثقافيّة ونفسيّة ذاتيّة ومَعرفيّة، وأحيانًا بظُروف ماديّة خارجيّة هي ظُروف العَرْض بحَدّ ذاته.

يشكل المسرح الاحتِفالي/الطَّقسيّ* حالة خاصّة هي أقرب إلى ما يَحصُل في الطَّقْس* والاحتفال* منها في المسرح. إذ تكون عمليّة الإدراك فيه حالة روحانيّة (صُوفيّة) تُودّي إلى الانعتاق. والاستقبال يَتمّ في هذه الحالة على المُستوى الحسّيّ بشكل خاصّ، وبالتالي يشكّل الإدراك الأساس، في حين تكون عمليّة التفسير وإعطاء المَعنى ثانويّة، وقد تَغيب أحيانًا. وفي حالة المُشارَكة التامّة في الطَّقْس يكون تَتويج الإدراك هو الشُّعور بالاستغراق أو الفَيْض الرُّوحيّ، أي ما يدعوه الصُّوفيون النَّشوة أو الوَجْد *Transe*. وهذه هي النتيجة التي هَدَف إليها دُعاة المسرح الطَّقسيّ مِثْل الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) وغيره.

ضِمن مفهوم الاحتفاليّة في المسرح العَرَبيّ، دعا الكاتب المسرحيّ التونسيّ عِزّ الدِّين المدني (١٩٣٨-) في نَصّه «كيف نَبني مسرحًا» إلى الكتابة / الجُنون. والجُنون عنده مُرادِف للإدراك الصُّوفيّ لأنّه إدراك بالحَواسّ.

انظر: الاستقبال.

■ **الأراغوز** **Aragoz**
Aragoz

انظر: الدُّمى (عُروض-)، خَيال الظِّلّ

■ **الارْتِجال** **Improvisation**
Improvisation

الارتِجال هو عمليّة تَقوم على ابتِكار شيء ما أو أدائه دون تَحضير مُسبَق.

أصل كلمة Improvisation في الفعل الإيطاليّ improvisare الذي يَعني ألّف شيئًا ما دون تَفكير أو تَحضير مُسبَق، وهو مأخوذ في الأصل من الكلمة اللاتينيّة improvisus التي تَعني ما هو غير مُتوَقَّع. وفي اللغة العربيّة ارتَجل

الكلام يَعني تَكلّم به من غير أن يُهيِّئه. والارتِجال في المسرح يَعني أن يَقوم المُمثِّل* بأداء شيء غير مُحضَّر سَلَفًا انطلاقًا من فكرة أو تيمة* مُعيَّنة، وبهذا يكون لأدائه صِفة الابتكار والإبداع. ولا يَنفي ذلك وجود حالات ارتجاليّة من نوع آخَر يَقوم المُمثِّل فيها بشيء غير مُتوقَّع أو غير مَرسوم ضِمن الدَّوْر، وفي هذه الحالة يَكون الارتجال خُروجًا عن النصّ.

يُعتبَر الأداء الارتجاليّ في المسرح بعَفْويّته نَقيض الأداء المُحضَّر مُسبَقًا والقائم على تَكرار ما اكتسبه المُمثِّل وطَوَّره خِلال تَحضير العَرْض.

تَكمُن أُصول الارتجال كمُمارسة في الطُّقوس الدينيّة أو الاجتماعيّة التي كانت تَترُك مَجالًا لحُريّة المُؤدّي ضِمن مَسارها أو خَطّها العامّ. كما أن الارتجال كان مَعروفًا في مُختلِف الحَضارات على شكل مَهارات أو ألعاب تَقوم على ابتِكار شيء ما يَقوم به المُؤدّي أو اللاّعِب.

والارتِجال في المسرح قديم فقد كان الجُزء الأساسيّ في أداء المُمثِّلين الجَوّالين *Jongleurs* والإيمائيّين الرُّومان، وفي عُروض المُمثِّلين في أشكال الفُرْجة* الشعبيّة في القُرون الوُسطى في أوروبا، وفي أداء المَدّاح والمُقلِّد والحَكواتي* وغيرهم في التقاليد الشعبيّة في البُلدان العربيّة.

لكنّ النَّموذَج الأكثر تكامُلًا والذي يُشكِّل مَحطّة هامّة في تاريخ الارتجال هو الكوميديا ديللارته* الإيطاليّة التي انتَشرتْ في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكان المُمثِّل فيها يَقوم فيها بارتجال دَوْره انطِلاقًا من كانڤاه* مُحضَّرة. وقد تَبلوَرتْ مَهارات الارتجال العَفْويّة مع الزَّمَن وتَراكمت على شكل خِبْرات في التمثيل سَمحتْ بالتوصُّل إلى تِقْنيّات عالية المُستوى لأداء مُنمَّط له قواعده الحَركيّة، وهو ما يُعرف باسم لازي*. ومع أنّ الجُزء الارتجاليّ في أداء المُمثِّل في الكوميديا ديللارته كان يبدو وكأنّه أتى وليد اللَّحظة ولم يَتمّ التحضير له مُسبَقًا، فإنّ واقع الأمر عكس ذلك لأنّ بُنيَة الكوميديا ديللارته التي تَقوم على مَفهوم النَّمط ذي الملامح المَعروفة مُسبَقًا لا تَتطلَّب من المُمثِّل سوى أن يَقوم بتنويعات على الدَّوْر* وعلى المَواقف التي تَتطلَّبها الكانڤاه المُحدَّدة في خُطوطها العَريضة. أي إنّ الهامش الارتجاليّ في أداء المُمثِّل هو تِقنيّة مُحضَّرة يَمتلِكها المُمثِّل بدِرايته أو بتراكُم خِبْراته.

في العصر الحديث عاد الارتجال ليأخذ مَوقِعًا هامًّا في العمليّة المسرحيّة ككُلّ، ولا يُمكِن فَصْل ظاهرة عودة الارتجال إلى المسرح عن العوامل التالية:

- الأفكار الجديدة والإيديولوجيّات التي تَحكّمت بتَوجُّه المسرح في العصر الحديث نحو خَلْق علاقة حَيّة تَقوم على الارتجال مع الجُمهور في مسرح تَحريضيّ* وسياسيّ* إلخ.
- تَنضير المسرح من خِلال الاستيحاء من التُّراث القديم الشعبيّ الذي أُهمِل فترة طويلة وكان الارتجال فيه يأخذ حَيِّزًا هامًّا. وقد ساعد على ذلك ظُهور الدِّراسات الجديدة في مَجال العلوم الإنسانيّة (أنظر الأنتروبولوجيا والمسرح، السوسيولوجيا والمسرح).
- المبادئ الجماليّة التي ظهرت في بداية القرن العشرين والتي تَتبنّى العَفْويّة بتأثير من عِلْم النَّفْس، والتي دفعتْ تَطوُّر العمليّة المسرحيّة نحو التفاعُل الحيّ بين المُمثِّل والجُمهور، ونحو التخلُّص من سيطرة النصّ، وأحيانًا من سيطرة المُخرِج* والأساليب الإخراجيّة السائدة.

واستُخدِم الارتجال في المسرح الحديث كأُسلوب عمل يَشمُل كل مراحل العمليّة

المسرحيّة بَدءًا من كتابة النصّ بشكل مُباشَر على الخشبة، أو تَطويعه حسب مُتطلّبات الجُمهور أو المَوقِف، وانتهاءً بإعداد العَرْض والدَّوْر المسرحيّ انطلاقًا من نصّ ما أو من فكرة مُعيَّنة. وقد استُخدِم الارتِجال في هذا المَنحى لغايات مُتنوِّعة ومُختلِفة عن بعضها البعض نَذكُر منها:

- صيغة الإبداع الجَماعيّ* التي بَرزتْ بداية في أمريكا في الستّينات من هذا القرن واعتمدَتْها فرقة الليڤنغ Living Theatre، وفرقة المسرح المَفتوح Open Theatre وتَجارِب فرقة شكسبير المَلكيّة Royal Shakespeare Company في إنجلترا التي تَقوم على إعداد عَرْض مُتكامِل بناءً على ارتجال المُمثِّل أثناء التدريب، وتَجرِبة المُخرِجة الإنجليزيّة جون ليتلوود J. Littlewood (١٩١٤-) القائمة على الإعداد الجَماعيّ من خلال الارتجال.

في فرنسا نَجِد صيغة استخدام الارتِجال في الإبداع الجَماعيّ* في تَجارِب فرقة الأكواريوم Aquarium وفرقة مسرح الشمس Théâtre du Soleil التي تَوصّلت إلى تَصميم عُروض كاملة بناء على ارتجال المُمثِّل لخَلْق الدَّوْر المَسرحيّ، ثُمّ صِياغة نصّ كامل مُستوحية ذلك من تِقْنيّات الكوميديا ديللارته.

في مُقاطعة الكيبك في كندا، ازدهرَ في السبعينات نوع من العُروض حَقّقَ جماهيريّة كبيرة وأخذ شكل المُساجَلة بين فريقين يَرتجلان ارتجالًا كاملًا على الخشبة (انظر أغون).

في لبنان نَجِد دور الارتجال في عمليّة الإبداع الجَماعيّ في تَجارِب روجيه عساف (١٩٤١-) مع فرقة الحَكَواتي.

- استُخدِم الارتِجال أيضًا في إعداد المُمثِّل* ضِمن التدريبات لتحضير العَرْض المسرحيّ أو لإعداد مُمثِّل ذي تِقْنيّات عالية، ولذلك يَدخُل الارتجال اليوم في مَناهج المعاهد المسرحيّة على شكل تمارين مُتنوِّعة.

من أهم التَّجارب التي استَندتْ على الارتجال في إعداد المُمثِّل تَجربة المُخرِج والمُنظِّر الروسيّ كونستانتين ستانسلاڤسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨)، وتَشمُل تَمارين تَستنِد على الارتجال من أجل إعادة صِياغة النصّ والدَّوْر وإعداده؛ وتَجرِبة الروسيّ ڤسيڤولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) في استِخدام الارتجال لتَحقيق مِطواعيّة عالية للجَسَد مُستوحيًا ذلك من الكوميديا ديللارته والسيرك*؛ وتَجرِبة المُخرِج البريطانيّ بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) الذي استَند في إعداد المُمثِّل على فكرة أنّ الارتجال ليس هَدَفًا في حَدّ ذاته، وإنّما هو وسيلة للتّوصُّل إلى أداء جَيِّد؛ وتَجرِبة المُنظِّر الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨)، والمُخرِج البولونيّ جيرزي غروتوڤسكي J. Grotowski (١٩٣٣-)، وبعدهما المُخرِجة الأمريكيّة جوديت مالينا J. Malina (١٩٢٧-). وقد استند هؤلاء على الارتجال للتوصُّل إلى سَبْر اللّاوعي وتَحقيق الذات.

- كذلك تُستخدَم تِقْنيّات الارتجال في المسرح المَدرسيّ* ومسرح الأطفال* وضِمن تَوجُّه تَحريض الإبداع عند الطفل. من جهة أُخرى أثبتتْ تِقنيّات الارتجال فعاليّتها في العِلاج النّفسيّ وصارت تَشغَل حَيِّزا هامًا في البسيكودراما*.

في بدايات المسرح العَرَبيّ، وفي تَوجُّه مُختلِف عن تَوجُّه المسرح القائم على نصّ، كان

للارتجال دَوْره الكبير في العمل المسرحيّ وارتبط بالشخصيّات النمَطيَّة التي ابتدعها بعض المُمثِّلين المصريّين مثل يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) وعلي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) ونجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) واللبناني جورج دخول وغيرهم. في كثير من الأحيان كانت الفِقْرات الارتجاليّة تَلقى نجاحًا كبيرًا حين تأتي على شكل فواصل* تَرفيهيّة داخِل العَرْض أو قَبْل المسرحيّة. من الأشكال الارتجاليّة القديمة في العالم العَرَبيّ ما يُعرَف باسم الفواصل الأرطغرليّة *Orto-oynu* وهي تَسمية تُركيّة لتمثيليّات قصيرة ظهرتْ في تركيا عام ١٧٩٠ تُشبِه الكوميديا ديللارته وتَقوم على الارتجال.

انظر: أداء المُمثِّل.

■ **الأرِسْطِطاليّ (المَسْرَح-)** **Aristotelian theatre** - ***Théâtre aristotélicien***

نِسبةً إلى الفيلسوف اليونانيّ أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م).

و«المسرح الأرسططاليّ» تَعبير استخدَمَه المُخرِج والمُنظِّر الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في الفصل المُعَنْوَن «حول دراماتورجيّة لا أرسططاليّة». وقد استخدَمه في الجُزء الأوّل من كتاباته النظريّة حول المسرح «Ecrits sur le Théâtre» ليَدلّ على شكل كِتابة مُحدَّد، وعلى نوع من الدراماتورجيّة* التي تَلتزِم بالهَدَف الأساسيّ للمسرح الذي حَدَّده أرسطو، وهو التوصُّل إلى التطهير* عبر الإيهام* والتمثُّل*.

عالج بريشت هذه الفكرة في مَعرض حديثه عن تِقنيّات بناء المسرحيّة في المسرح الألمانيّ في العِشرينات والثلاثينات من هذا القرن، وعلى الأخصّ مسرح المُخرِج الألمانيّ أروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) الذي استخدَم تِقْنيّات جديدة بالنسبة لِما كان سائدًا من قَبْل، والذي تَوجَّه في مسرحه إلى جُمهور مُختلِف وبأسلوب جديد.

فيما بعد صار تَعبير المَسرح الأرسططاليّ يَعني في اللغة النقديّة العالميّة المسرح الإيهاميّ *Théâtre d'illusion* والمسرح الدراميّ بشكل عام، مُقابِل ما هو غير دراميّ بما في ذلك المسرح الملحميّ* (انظر درامي / ملحمي).

هذه التصنيفات ليست دقيقة ولا تُشكِّل مَعايير شاملة تَصلُح لكافة الاتّجاهات المسرحيّة. فقد ظهرَتْ في تاريخ المسرح أنواع* وأشكال* مسرحيّة لم تَلتزِم بمفاهيم أرسطو بشأن الصِّراع* والإيهام والتطهير، ومع ذلك لا تُعتبَر مسرحًا ملحميًّا. من هذه الأنواع والأشكال مسرح العَبَث* ومسرح الحياة اليوميّة* والهابننغ* وغيرها من العُروض التي لا تسعى إلى إيهام المُتفرِّج.

انظر: دراميّ/مَلحميّ، شكل مَفتوح / شكل مُغلَق.

■ **الإرْشادات الإخْراجِيَّة** **Stage Directions** ***Indications Scéniques / Didascalies***

وتُسمّى أيضًا في اللغة العربيّة مُلاحظات إخراجيّة.

والإرشادات الإخراجيّة هي تَسمية تُطلَق اليوم على أجزاء النصّ المسرحيّ المكتوب التي تُعطي مَعلومات تُحدِّد الظَّرْف أو السِّياق الذي يُبنى فيه الخِطاب* المسرحيّ. وهذه الإرشادات تَغيب في العَرْض كنصّ لُغويّ وتَتحوّل إلى عَلامات مَرئيّة أو سَمْعيّة.

تَحتوي الإرشادات الإخراجيّة على مَعلومات تُحدِّد مكان الحَدَث وزمانه وتُبيِّن أسماء

الشخصيّات (قائمة الشخصيّات) والمَعلومات الخاصّة بكُلّ منها أحيانًا (السنّ، الشكل الخارجيّ، المِهْنة إلخ). كما يُمكِن أن تَحتوي على مَعلومات حول أداء* المُمثِّل (اللهجة، النَّبْرة، الحركة والانفِعال)، بالإضافة إلى مَعلومات حول الديكور* والإضاءة* والأكسسوار* والمُوسيقى والمؤثِّرات السمعيّة* إلخ. كذلك فإنّ اسْم كُلّ شخصيّة مُتكلِّمة بجانب الحِوار* على امتِداد النصّ يُعتبَر جُزءًا من الإرشادات الإخراجيّة.

على الرّغم من أنّ الإرشادات الإخراجيّة كما يُستنتَج من التسمية تَتعلّق بعمليّة تَحويل النصّ إلى عَرْض، وتَتوجّه أساسًا لمجموعة القائمين على العَمَل من مُخرِج* ومُمثِّل* وسينوغراف وغيرهم، إلّا أنّها موجودة في النصّ المسرحيّ المكتوب لتُساعد القارىء أيضًا على تَخيُّل شكل العَرْض المَسرحيّ.

اعتبَر الناقد المَسرحيّ رومان إنجاردن R. Ingarden أنّ النصّ الحِواريّ هو النصّ الأساسيّ، وكُلّ ما هو خارج عن الحِوار، أي الإرشادات الإخراجيّة) نصّ ثانويّ. وقد بَيّن إمكانيّة وجود عَلاقة جَدَليّة بين النصَّيْن. كما ذَكَر الناقِد ستيف جانسن S. Jansen في كتابه «نظريّة الشكل الدراميّ» أنّ هناك نوعًا من الالتقاء يتمّ بين الحِوار والإرشادات الإخراجيّة إذ لا يُمكِن أن تَكون هناك جُملة حِواريّة إذا لم يُعلَن عن قائلها.

هذا النص المُوازي للحِوار في المَسرح هو المعادِل المَسرحيّ لما يُطلَق عليه اسم الوظيفة خارج السَّرديّة Meta narrative (أي الوصف الذي يَشرح السِّياق) في أي خِطاب رِوائيّ، لكنّ الفَرْق هو أنّ المعلومات التي يُعطيها النصّ المُوازي ضَرورة لا يُمكِن الاستغناء عنها في النصّ المسرحيّ لأنّها تُحدِّد ظُروف الخِطاب.

والمَعلومات التي تُقدِّمها الإرشادات الإخراجيّة تكون إمّا على شكل نصّ مُوازٍ للحِوار يُسمّى النصّ الخارجيّ Meta-texte، وإمّا على شكل مَعلومات مُتضمَّنة في الحِوار كما في أغلب مَسرحيّات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Schakespeare (١٥٦٤-١٦١٦). وللنصّ الخارجيّ وظيفة إيعازيّة Fonction conative. فجُملة مِثْل «بصَوْت خَفيض» أمام الحِوار تَعني أمرًا أو إيعازًا يُوجَّه للمُمثِّل هو: قُلْ هذه الجملة بصوت خَفيض»، ولذلك يُسمّى في عِلْم اللِّسانيّات النصّ الآمريّ أو الإيعازيّ انطلاقًا من وظيفته في عَمليّة التواصُل* في المسرح.

أُصول هذا النّوع من التعليمات يَعود إلى المسرح اليُونانيّ حيث كانت كلمة ديداسكاليا *Didaskalia* تَعني في البداية التعاليم الفلسفيّة. تَطوَّر المعنى فصارت الكلمة تُطلَق على التعليمات التي يُعطيها الكاتب للمُمثِّل ليُحضِّر دَوْره. كذلك كانت تَسمية ديداسكاليا تُطلَق على التقارير التي تُكتَب عن المُسابَقات التراجيديّة والكوميديّة وتُحدِّد اسمها وتاريخ تَقديمها واسم مُؤلِّفها، وقد ترك أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) ديداسكاليات من هذا النوع أفادت في معرفة تَسلسُل تقديم المسرحيّات في عصره.

في المسرح الرومانيّ استُخدِمت نفس كَلِمة ديداسكاليا، لكنّها كانت تَعني المَعلومات التي تُعطى عن العَرْض المُخصَّص لمسرحيّة واحدة. وما تزال ديداسكاليات الرومانيّ لوسيوس أكيوس Lucius Accius موجودة حتّى اليوم وفيها معلومات هامّة عن العُروض المُقدَّمة في زمنه. وهذا المَعنى الرومانيّ هو أصل المعنى الحديث لكلمة ديداسكاليا التي يُقصَد بها اليوم الإرشادات الإخراجيّة.

في الكوميديا ديللارته* يُعتبَر السيناريو* الذي يَقرؤه المُمثّلون قبل دخولهم إلى الخشبة شَكلًا من أشكال الإرشادات الإخراجيّة في ذلك الوقت.

في الطَّبَعات الأُولى للنُّصوص المسرحيّة القديمة، كان نصّ المسرحيّة يُسبَق بقائمة تُحدِّد أسماء وصِفات الشخصيّات بكلمات قليلة ويُطلَق على هذه القائمة اسْم أدوار الدّراما *Dramatis Personae*. وما زال هذا التعبير مُستخدَمًا حتّى اليوم في اللغات الأنجلوساكسونيّة والألمانيّة.

عَرَف المسرح الإنجليزيّ القديم تَقليد استخدام وَثيقة تُسمّى Platt تَحتوي على تَعليمات فنّية مُوجَّهة من مُدير الفرقة لأعضائها تُحدِّد دُخول وخروج المُمثّلين وتُوقّت استعمال الأكسسوارات وإدخالها على الخشبة، كما عَرَف تَقليدًا آخَر وهو إعطاء تَعليمات مُقتضَبة تأخذ أحيانًا شكل رَوامز* يَفهمُها العاملون في المسرح تُحدِّد وضع المُمثِّل وحركته ومكانه على الخشبة (فوق، تحت، يمين، يسار، في الوسط إلخ). وهذا ما يُطلق عليه اسْم إرشادات الخشبة *Stage Directions*.

فيما بعد وقبل ظُهور الإخراج*، صارت التعليمات المُوجَّهة من المُشرِف على العَرْض للعاملين في المسرح لتُساعدهم على تَنفيذ العَرْض على الخشبة تُسجَّل فيما عرف باسْم نَشْرَة التّعليمات *Cahier de Régie*. وقد ظَلّ هذا التقليد سائدًا حتّى بعد ظُهور وظيفة المُخرِج.

والواقع أنّ الحاجة للإرشادات الإخراجيّة تَنتفي تمامًا أو تَتقلّص إلى الحَدّ الأدنى في المسرح المُنمَّط الذي تُحدِّد الأعراف* المسرحيّة الصارمة مُكوِّناته وشكل تَقديمه وطريقة الأداء فيه كما هو الحال في المسرح الشرقيّ* التقليديّ. كما تَنتفي أو تَندرُ في المسرح الذي يقوم فيه الكاتب نَفْسه بإعداد العَمَل للتمثيل على الخشبة، وهذه حالة شكسبير في إنجلترا، وموليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) في فرنسا.

يُمكِن أن نَعتبِر أنّ بداية ظهور الإرشادات الإخراجيّة بمعناها الحديث تَزامن مع ظُهور مَسرح العُلْبة الإيطاليّة* في القرن السادس عشر، ومُحاولة رَسْم صورة تُشبِه الواقع من خِلال الديكور، ومع تَحوُّل الفضاء* المسرحيّ إلى صُورة عن مكان في العالَم، وكذلك مع تَطوُّر مفهوم الشخصيّة* من مُجرَّد دَوْر* إلى شخصيّة لها مُواصفات فرديّة أقرب إلى الطبيعة الإنسانيّة. عندئذ صار من الضَّرورة كتابة نصّ يُوازي الحِوار ويُعطي المعلومات اللازمة عن الشخصيّات والمكان فزاد حَجْم الإرشادات الإخراجيّة وزادت أهميّتها وعلى الأخصّ في نُصوص الدراما* في القرن الثامن عشر وفي نُصوص المسرح الواقعيّ والطبيعيّ في القرن التاسع عشر (انظر الواقعيّة والمسرح، الطبيعيّة والمسرح).

تَطوّرت هذه الإرشادات تَدريجيًّا منذ نهاية القرن التاسع عشر واغتنتْ بتأثير عاملَيْن هامَّين:

- التحرُّر من الأعراف التي كانت تَرسُم مسار العَرْض المسرحيّ:
- ظُهور الإخراج كوظيفة مُستقلّة تَستدعي تَعليمات من الكاتب للقائمين على العمل.

في المسرح الحديث، تَغيَّرت النظرة التقليديّة إلى الإرشادات الإخراجيّة كنصّ له وظيفة عمليّة بحتة، ولم يَعُد المُخرِج يَعتبِره نصًّا مُلْزِمًا «لترجمة» النصّ على الخشبة، وإنّما صار يَتعامل معه من مُنطلَق الخيار الإخراجيّ. ففي بعض الأحيان يَبتعد المُخرِج نهائيًّا عن الإرشادات الإخراجيّة التي يَحتويها النصّ، أو يَستبدلها بما يَتناسب مع قِرَاءته الخاصّة للنصّ. ففي مسرحية بُستان الكَرَز للروسي أنطون تشيخوف

A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) أضاف المُخرِج الإيطاليّ جورجيو شتريللر G. Strehler (١٩٢١-) حَركة غير موجودة في النصّ حين جعل غاييف يَفتح الخِزانة في الغُرفة التي تَركها مع أُخته من زمن الطُّفولة فيَنهمِر منها عدد كبير من الألعاب ممّا يُعطي صورة دَفْق الذِّكريات.

كذلك صار هناك تَوجُّه لإبراز الإرشادات الإخراجيّة في العَرْض وإعلانها كنصّ صَريح وواضح. وقد كان الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من أوائل الذين تَعاملوا مع الإرشادات الإخراجيّة بشكل مُوظَّف دراميًّا فجعلها تأتي في عُروضه على شكل لافتات مكتوبة أو صوت خارجيّ مُسجَّل Voix off واستخدَمها كعُنصر من عناصر المَسْرَحة* ووسيلة للتغريب*.

من جهة أُخرى، تَغيَّرت النظرة إلى الإرشادات الإخراجيّة في المسرح الحديث فبرز اتجاه ضِمن الكتابة المسرحيّة نحو الإكثار من التفاصيل في هذه الإرشادات حتّى صارت تُعادِل الوصف في النصّ الرِّوائيّ، ولدرجة صار يَبدو معها أنّ الحُدود بدأت تَمّحي بين الأجناس الأدبيّة. وهذا ما يَبدو في بعض النُّصوص التي تُشكِّل الإرشادات الإخراجيّة فيها الجُزء الأكبر من النصّ كما في مسرحيّة «نهاية اللّعبة» للإرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، أو تَشغَلُ النصّ بأكمله كما في مسرحيّة «فَصْل دون كلام» لبيكيت ومسرحية «الرّبيب يُريد أن يُصبح وصيًّا» للألمانيّ بيتر هاندكة P. Handke (١٩٤٢-).

كذلك، وضِمن اهتمام الكتّاب أنفُسهم بعمليّة تَحضير العَرْض، صارت الإرشادات الإخراجيّة تَحمِل رؤية مُتكاملة من الكاتب لطريقة تقديم عَرْضه. يبدو هذا واضحًا في التعليمات التي أعطاها الكاتب الفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) في مسرحيّة «الخادمات» تحت عنوان «كيف تُقدَّم مسرحيّة الخادمات»، وفي التعليقات التي تلي كُلّ لوحة في مسرحيّة «البارافانات».

تَرافقت هذه التوجُّهات مع الاهتمام بالعناصر التي تُشكِّل لغة العَرْض مِثْل الحركة والإضاءة، وهذا ما نَجِده في مسرحيّة «كوميديا» لبيكيت حيث تكون الإضاءة التي تَتركّز على الشخصيّة المُتكلِّمة هي المُعادِل البَصريّ لجُزء أساسيّ من الإرشادات الإخراجيّة وهو تَحديد اسْم كُلّ شخصيّة بجانب الحِوار.

■ **الأرْلِكيناد** **Harlequinade**

Arlequinade

نسبة إلى أرلكان Arlequin، وهو إحدى الشخصيّات النّمطيّة في الكوميديا ديللارته*.

والأرلكيناد تَسمية تُطلَق على مسرحيّة تَهريجيّة يَلعَب فيها أرلكان الدَّوْر الأساسيّ. وقد ظهرت كخُلاصة تَجمع بين تقاليد الكوميديا ديللارته الإيطاليّة وتَقاليد عُروض المُمثِّلين الصامتين في مَسرح الأسواق* في فرنسا.

تُعدّ الأرلكيناد مرحلة هامّة من مراحل تَطوُّر فنّ الإيماء* (بانتوميم) في إنجلترا في القرن التاسع عشر بعد أن انتقلتْ إلى هناك من فرنسا على يد مُدرِّب الرقص جون ويفر J. Weaver (١٦٧٣-١٧٦٠) الذي أدخل إلى المسرح الإنجليزيّ تقاليد ما يُسمّى بالليالي الإيطاليّة *Italian Night Scenes*، وهي مَشاهد قصيرة صامتة تَقوم فيها شخصيّات الكوميديا ديللارته بأداء مَزحات مأخوذة من السيناريوهات المعروفة (انظر سيناريو). فيما بعد قام المُؤلِّف والمُخرِج البريطانيّ جون ريتش J. Rich (١٦٩٢-١٧٦١)

بتَحويلها إلى ما يُعرَف بالبانتوميم الإنجليزيّ.

تَدور الأرلكيناد حول قِصص أرلكان مع حبيبته كولومبين Colombine ووالدها بانتالوني Pantalone، وقد نالت شعبيّة كبيرة في البِداية حيث كانت تُقدَّم كعرض يَمتدّ على السهرة بأكملها، ثم تَحوَّلت إلى مَشاهد قصيرة راقصة وبهلوانيّة. فيما بعد صارت الأرلكيناد أقصر وتَحوَّلت إلى مَشهد افتتاحيّ لحَكايا الجِنّيات *féerie*، ثم إلى مَشهد خِتاميّ لعَرْض البانتوميم قبل أن تَختفي تمامًا قبل الحرب العالميّة الثانية.

انظر: الإيماء.

■ الأزْمَة — Crisis — *Crise*

في اللغة العربيّة الأزمة هي الشِّدّة والضيقة. كذلك يُقال أزَمَ الحَبْل أي أحكَم فَتْله، وفي هذا المعنى انسجام مع الصورة البَلاغيّة التي تُشبّه مراحل الحَدَث بالخيُوط التي تَتشابك تَدريجيًّا ويُحكَم تَرابطها لتُشكِّل العُقدة* في المسرحيّة.

حافظت اللغة الإنجليزيّة على الأصل اليونانيّ Crisis، وهي كلمة تعني القَرار.

والأزمة هي مرحلة من مراحل تَطوُّر الحِكاية* في المسرح الدراميّ عَبْر مسار هَرميّ يَبدأ بالمُقدِّمة* ويتَصاعد إلى ذُروة* ثُمّ ينتهي بخاتِمة*. والأزمة في هذه الحالة هي المرحلة التي تَسبَق الذُّروة وتُهيّىء للصِّراع* والعُقدة.

في بعض الحالات يُمكِن أن نَجِد في المسرحيّة الواحدة عِدّة أزَمات إذا كان بِناؤها يَقوم على حَبْكة مُتوبِّة، ولذلك نَجِد في الخِطاب النقديّ الإنجليزيّ تَعبيرًا يَدلّ على هذه التعدديّة هو تعبير الأزمة الأساسيّة *Major crisis*.

ومفهوم الأزمة في المسرح الدراميّ مُرتبِط بمفهومَي العُقدة والذُّروة:

- في المسرح الكلاسيكيّ القائم على التكثيف الزمَنيّ المُرتبِط بمَبدأ وَحدة الزمان، يُمكِن أن تَتطابق الأزْمة مع نُقطة* انطلاق الحَدَث، وعليها تُنسَج الحَبْكَة*.
- في المسرح الدراميّ بشكل عام، غالبًا ما تكون الأزمة داخليّة تأخذ بُعدًا بسيكولوجيًّا أو أخلاقيًّا فتَعيشها الشخصيّة* التي يَتوجّب عليها اتِّخاذ قَرار، وهذا القَرار هو الذي يُكوِّن بِداية الحَدَث ويُؤدّي إلى العُقدة.
- اعتَبر النقّاد الإيطاليّون الذين اعتَمدوا أسلوب المُنظِّر الرومانيّ هوراس Horace (٦٥-٨ق.م) في تَقطيع* المسرحيّة لفُصول خمسة أنّ الأزمة تَقع في مُنتصَف المسرحيّة، أي في مُنتصَف الفصل الثالث، وبالتالي فإنّها تَتطابق مع الذُّروة (انظر هَرَم فرايتاغ في كلمة ذُروة).

في المَسرح الحديث، وبَدءًا من المسرح الطبيعيّ، لم يعد هناك تَلازُم بين الأزمة والعُقدة والتصاعُد الدراميّ كما هو الحال في مسرحيّة «بُستان الكَرَز» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) حيث تَعيش الشخصيّات أزمتها منذ البِداية دون أن يَكون هُناك تصاعد دراميّ؛ أو صارت الأزمة النابض الأساسيّ للحَدَث لكنّها لا تَنفجِر إلّا في النهاية وبدون وُجود عُقدة كما في مسرحيّة «كُلّهم أبنائي» للكاتب الأمريكيّ آرثر ميللر A. Miller (١٩٢٠-).

في بعض الأحيان تَغيب الأزمة نِهائيًّا عن المسرحيّة، كما في مَسرح العَبَث*. أمّا في المسرح الملحميّ* ومسرح الحياة اليوميّة*، فتكون الأزمة مُستمِرّة من البداية حتّى النهاية بعيدًا عن أيّ تَصاعُد دراميّ بسبب البُنيَة المُبعثَرة على شكل لوحات (انظر البُنيويّة والمسرح، تقطيع).

انظر: عُقدة، صِراع، ذُروة.

■ **الاستِعراض** **Show** *Show*

انظر: عَرْض المُنوَّعات.

■ **الاستقبال** **Reception** *Réception*

من الفعل اللّاتيني recipere بمعنى تَلقّى أو استَقْبَل.

ومفهوم الاستِقبال حديث نِسبيًّا في الخِطاب النقديّ المسرحيّ، وقد استَخدمَه المُنظِّرون الأنجلوساكسون في المَجال اللُّغويّ والإعلاميّ أوّلًا، ثم استُعمِل في المجال المسرحيّ فيما بعد مع انفتاح العلوم النقديّة على بعضها. ودراسة الاستقبال في المسرح كآليّة تُعنى بالعمل التفسيريّ (انظر تأويل) الذي يَقوم به المُتفرِّج* كفرد.

أخَذ مَفهوم الاستِقبال عَبْر تَطوُّره مَعانيَ مُتعدِّدة، فهو يَدلّ على:

١ - كيفيّة تعامُل مجموعة ما مع أعمال كاتب أو مُؤلِّف أو فنّان أو مدرسة أو تيّار أو أُسلوب عَبْر التاريخ، وهذه هي نَظريّة الاستِقبال الألمانيّة Rezeptionsgeschichte التي انصبّت على البُعد التاريخيّ لعمليّة الاستِقبال. وقد تَرافق ذلك بظُهور الدِّراسات التي اهتمّت بجماليّات تأثير* العمل Wirkungsäesthetik.

٢ - العناصر التي تَتحكّم بخَلْق جُمهور ما للعَرْض المسرحيّ. فمع تَطوُّر سوسيولوجيا* المسرح، اهتَمّ الدارسون بالاستِقبال على مُستوى الجُمهور* كمجموعة. وصارت دِراسة الاستِقبال فَرْعًا من استطيقا المسرح *Esthétique théâtrale* يُعنى بتوصيف الصَّيرورة النفسيّة والظُّروف الاجتماعيّة والتاريخيّة والخَلقيّة الثقافيّة التي تُحدِّد مجموعة مُعيَّنة كجُمهور للمَسرح (انظر عِلْم الجَمال والمسرح). يَتِمّ ذلك من خِلال «استبيانات» تُطرَح على نَماذج من المُشاهِدين فتُبيِّن انتماءهم ووضعهم الاجتماعيّ، وتَسبُر ثقافتهم وما يَتوقَّعونه من العَرْض، ومدى استيعابهم لِما قُدِّم لهم، وما يَتبقّى في ذاكرتهم من العَرْض الذي شاهدوه بعد مُرور مُدَّة زمنيّة.

٣ - الفِعل الذي يُمارسه المُتفرِّج الفرد كإنسان له مُكوِّناته النفسيّة والذهنيّة والانفعاليّة والاجتماعيّة لتفسير ما يُقدَّم إليه في العَرْض المسرحيّ. وعمليّة الاستِقبال بهذا المعنى تَتضمّن عمليّات مُتعدِّدة يَدخل فيها الإحساس والإدراك* والحُكْم أو بِناء المعنى والذاكرة.

ولم تَهتمّ هذه الدراسات بالاستِقبال وحسب، وإنّما أيضًا بالبَثّ، أي بصِياغة العمل المسرحيّ نَفْسه على اعتبار أنّ مَسار بناء العمل وطابَعه وأُسلوب بثّه واحتمالات المعنى التي يَنفتح عليها أمر يُؤثِّر في نَوعيّة الاستِقبال.

والواقع أنّ الاهتمام بالاستِقبال لم يَغِب في الدراسات التاريخيّة والاجتماعيّة التقليديّة للمسرح. لكنّ هذه الدراسات لم تَتجاوز، ولفترة طويلة، البحث في تأثير التطهير*، وفيما بعد التغريب* البريشتي.

والواقع أنّ دِراسة الاستِقبال في المسرح (بالمعنى الثالث للكلمة) ظهرتْ مُتأخِّرة. فالبُحوث البُنيويّة* والسميولوجيا* التي كانت المَنهج المُتّبَع في تَحليل العمل المسرحيّ دَرستِ النصّ كمَنظومة مُغلَقة على نَفْسها، وظَلّت في

مَجال المَسرح لفترة طويلة تَهتمّ بدراسة وتوصيف البُنى الدراميّة فقط دون أن تَنفتح على ما هو خارج النصّ، أي الواقع، وما هو بعد النصّ، أي البُعد التفسيريّ والتأويليّ في عمليّة التلقّي. كذلك فإنّ نظريّة التواصُل والإعلام التي واكبتْ هذه البُحوث تعاملتْ مع العَرْض وكأنّه رسالة *Message* مُكوَّنة من إشارات تُبَثّ لمُتلَقٍّ لا يَتجاوز دَوْره تَفكيك الروامز* (انظر التواصل). ولذلك لم يَتِمّ التوصُّل إلى المعنى الثالث لمفهوم الاستِقبال إلّا مع تَطوُّر العُلوم النقديّة وتَداخُلها.

العَلاقَة المَسْرَحِيَّة:

يُعتبَر الشكلانيّون الروس أوّل مَن طَرَح فِكرة وُجود عناصر ضِمن العمل الفنّيّ تُعتبَر إشارات مُوجَّهة للمُتلقّي ولها دَوْر التأكيد على الصَّنْعة الأدبيّة وشَكْل إنتاج العمل. وقد اعتبَر هؤلاء أنّ تأثير هذه الإشارات على المُتلقّي هو بِداية للعمليّة الدّلاليّة في التلقّي لأنّها تأتي بشكل واعٍ ومَقصود من قِبَل المُرسِل *Emetteur*، وتَنبُّه المُستقبِل *Récepteur*. وقد بَيّن الناقد الفرنسيّ پيير ڤولتز P. Voltz في دِراسته حول ما هو غريب وشاذّ في مَضمون العمل أنّ هذه العناصر بغَرابتها تَلعب دَوْر المُحرِّض في عَمليّة التلقّي.

من ناحية أُخرى يُعتبَر المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) أوّل مَن لفَتَ النّظر إلى دَوْر المُتفرِّج، واعتبَر المسرح فنّ المُتفرِّج، لكنّه لم يَذهب أبعد من ذلك.

انطلقتِ الدِّراسات الحديثة من كُلّ هذه المفاهيم ورَبطتْها بما قَدَّمته نظريّة التواصُل من آفاق جديدة لعَلاقة التلقّي، فدرستِ الاستقبال كعَلاقة بين المُتفرِّج والمادّة المسرحيّة، أي العالَم المُصوَّر فيها، وبين المُتفرِّج ومَرجع هذه المادّة، أي الواقع، وهذا ما أُطلق عليه اسْم العَلاقة المسرحيّة *La relation Théâtrale*.

ضِمن هذا المَنظور، دُرستْ آليّة الاستِقبال كعمليّة خَلّاقة بحَدّ ذاتها لأنّها تَشمُل التلقّي وعمليّة تركيب المَعنى. كذلك طُرِحت العَلاقة ما بين الإنتاج والاستِقبال كعَلاقة تأثير متبادَل لها طابَع جَدَليّ. فمِعدّ العمل المسرحيّ (كاتبًا كان أو مُخرِجًا أو أي عُنصر من العاملين في الإنتاج المسرحيّ) يأخذُ بعين الاعتبار المُتفرِّج الذي يَتوجّه إليه وقُدرته على تركيب المعنى، ويَتخيّر له نوعيّة التأثير المُلائمة، وهذا ما يُسمّى استراتيجيّة العمل. من جهة أُخرى فإنّ المُتفرِّج بدَوْره يَستقبِل العَرْض من خلال تكوينه الخاصّ (انفعال، إدراك، فَهْم، تأثير، وذاكرة). أي إنّه يَجِد لنَفْسه مَوقِعًا أو عَلاقة ما تَربِطه بالنصّ أو بالعَرْض. وعمليّة التلقّي هذه أو تأويل النصّ تُشكِّل ما يُطلَق عليه اسْم القراءة*.

آلِيَّةُ التَّلَقِّي:

تَختلِف طبيعة الاستِقبال حَسَب عَلاقة المُتفرِّج بالعَرْض وبالمسرح ككُلّ. فذَوْق المُتفرِّج وتكوينه المِعْرفيّ ومدى اعتياده على الروامز المسرحيّة، ومعرفته المُسبَقة للنصّ بالقراءة أو من خلال عُروض سابقة، كُلّها عوامل تَلعب دَوْرها في مُستوى ونوعيّة التلقّي. كذلك فإنّ عمليّة التلقّي والمُتابعة تَتمّ على المُستوى الانفعاليّ والفكريّ والحِسّيّ (المضمون، الشكل الجَماليّ أو مُستوى الأداء)، وهي التي تُحدِّد مُستوى المُتعة* وطبيعتها. من ناحية ثانية، هناك عوامل أُخرى تَلعب دورها في الاستقبال لدى المُتفرِّج منها عوامل مادّيّة مِثْل مَوقِع المُتفرِّج في الصالة، ومنها عوامل ذاتيّة مِثْل دَرَجة التمثُّل* مع الشخصيّة ودَرَجة الإنكار* بالنسبة لِما يُقدَّم على الخشبة وغير ذلك. وفي

الواقع فإنّ المُهمّ في عمليّة الاستقبال هو العمل الذي يقوم به المُتفرِّج تُجاه ما يراه، ففي كُلّ عمل مَسرحيّ يَربِط المُتفرِّج بين مَرجِعه الخاصّ ومَرجعيّة العمل، وبين العالَم الوهميّ المَعروض عليه وبين واقعه هو.

انظر: التواصُل، التأثير، الإدراك، أُفُق التوقُّع.

■ **الاسْتِهلال (برولوغوس)** **Prologue**

Prologue

من اليونانيّة Pro-Logos التي تَعني ما يَسبَق الكلام.

في المَسرح اليونانيّ القديم، الاستِهلال هو المَقطع الذي يَسبَق دُخول الجوقة*، أي أنّه يأتي في البِداية الفعليّة للتراجيديا*.

يَختلِف الاستهلال عن المُقدِّمة* في أنّه لا يُشكِّل مِثْلها وَحدة عُضويّة مع الفعل الدراميّ* الأساسيّ في المسرحيّة، وإن كان يَتعلّق بشكل أو بآخر بموضوع المسرحيّة وبجوّها العام. في مَسرحيّات الكاتب اليونانيّ يوريبيدس Euripide (٤٤٦-٤١١ق.م) صار الاستهلال يأخذ شكل مونولوغ* يُعطي المعلومات الضروريّة لفهم المسرحيّة ويأتي غالبًا على لسان أحد الآلهة. أما في الكوميديا* اللّاتينيّة فكان يأتي على لسان شخصيّة تُدعى بنَفْس الاسْم. في القُرون الوسطى صارت هذه الوظيفة الدراميّة تُعطى لمُدير اللُّعبة *Meneur de Jeu* الذي يُنظِّم المسرحيّة على الخشبة ويُقدِّم الشخصيّات.

بعد ذلك، واعتبارًا من القرن السادس عشر صار الاستهلال افتتاحيّة للمسرحيّة يأخذ أشكالًا ووظائف مُتنوّعة:

- تَوجُّه* للجُمهور يُطرَح بلسان المُؤلِّف مَوضوع الحَدَث ويَروي الحِكاية* كما في مَسرحيّات الإيطاليّان أنجيلو روزانتة A. Ruzzante (١٥٠٢-١٥٤٢) ونيكولو مكيافيللي N. Machiavelli (١٤٦٩-١٥٢٧)، وفي مسرحيّات المصريّ يعقوب صنوع (١٨٤٩-١٩١٢).
- إهداء وشُكر للمَلِك أو للشخصيّة الهامّة التي تَرعى الفرقة*، وغالبًا ما يَكتُب الاستهلال صديق للمُؤلِّف، وهذا ما نَجِده في المسرح الاليزابثي حيث كانت الفرق تَخضع لحماية أحد النُّبلاء أو الأُمراء.
- عَرْض لرأي المُؤلِّف بالفنّ المسرحيّ بشكل عام أو بالمَسرحيّة التي كَتبها كما فعل الفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) في مسرحيّة «افتتاحيّة فرساي»، والألمانيّ ولفغانغ غوتة W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) في مسرحيّة «فاوست» واللبنانيّ مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) في كُلّ مسرحيّاته.

عندما صارتِ النُّصوص المَسرحيّة تُطبَع وتُنشَر، صارت المُقدِّمات التي يَكتبها المُؤلِّفون واحدة من الأشكال التي تَطوَّر إليها الاستهلال كخُطبة حول الفنّ المسرحيّ. والأمثلة على ذلك عديدة نَذكر منها مُقدِّمات الكاتبين الفرنسيّين بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وجان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) لمسرحيّاتهما عندما طُبِعت، ومُقدِّمات مسرحيّات الإيرلندي جورج برنار شو J.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠)، وكُلّ ما كتبه الكاتب الفرنسي جان جينيه J. Genet (١٦١٠-١٩٨٦) تحت عناوين مثل «كيف نُقدِّم هذه المَسرحيّة» أو «رسائل إلى المُخرِج»، وكُلّ البَيانات المسرحيّة التي كتبها المُؤلِّفون أمثال اللبنانيّ عصام محفوظ (١٩٣٩-) والسوري سعدالله ونوس (١٩٤١-) والمصري يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١).

بالإضافة إلى ذلك كانت للاستهلال وَظيفة عمليّة تُشبه دَوْر فتح السِّتارة* في المسرح المُعاصر، إذ كان في مَضمونه يَحثّ الجُمهور على الهُدوء ويُنبِّه إلى بِداية المسرحيّة، وهو في هذا المنحى عُنصر من عناصر المَسْرحة*. من هذا المُنطلَق نَلحَظ غياب الاستِهلال في المسرح الطبيعيّ والواقعيّ بسبب رَغبة المُؤلِّفين في جعل المسرح صُورة عن الواقع وتَحقيق الإيهام*، ثم عَودته للظُّهور في المسرح الملحميّ* حيث استُخدِم على شكل تَوجُّه للجُمهور لتحقيق التغريب* ولمنع اندماج المُتفرِّج بالعَرْض، ودعوته لأن يكون مُراقِبًا واعيًا، كما هو الحال في استهلال مسرحيّة «رجل برجل» للكاتب الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦).

في بعض الأحيان، لم يَلجأ المسرحيّون إلى الاستهلال بشكله التقليديّ (خطاب مُوجَّه إلى الجُمهور) وإنّما أوردوه في أعمالهم على شكل أغانٍ أو وَصْلات غِنائيّة يُفتتَح بها العَرْض كما في المسرح العَرَبيّ، أو على شكل مسرحيّة قصيرة لا عَلاقة لها مُباشَرَة بالمسرحيّة الأصليّة (انظر فواصل)، بل إنّ هناك نوعًا من المسرحيّات الاستهلاليّة تُسمّى باسْم رَفْع السِّتارة *Lever de rideau* لكونها تُعلِن عن بِداية العَرْض وتدعو المُتفرِّجين لتَرْك الضجيج والتهيّؤ للفُرْجة.

يُقابِل البرولوغوس في بِداية المسرحيّة ما يُسمّى الإبيلوغوس أو الختام *Epilogue* (من اليونانية Epilogos = الختام)، وهو خِطاب يأتي في نهاية المسرحيّة ليُلخِّص الدُّروس الأخلاقيّة أو السياسيّة التي يُمكِن استنباطها من المسرحيّة، وهو يَتميَّز عن الخاتمة* في أنّه دون عَلاقة عُضويّة مع الفِعل الأساسيّ في المسرحيّة، وإنّما يُساعِد على خُروج المُتفرِّج من عالَم الخَيال إلى عالَم الواقع في حين يَقوم الاستهلال بالدَّوْر المُعاكِس.

انظر: مُقدِّمة.

■ الأسْرار **Mystery Play**

Mystère

من اللّاتينيّة Mysterium بمعنى الحقيقة المُخفية أو السِّرّ، وهي في الأصل مَأخوذة من الكلمة اللّاتينيّة Ministerium التي تَعني الشَّعائر الدينيّة.

والأسرار هي عُروض كانت تُقدَّم في أوروبا اعتبارًا من القرن الرابع عشر وحتّى السادس عشر، وتَستنِد إلى مواضيع دينيّة مأخوذة من الكتاب المُقدَّس أو من حياة القدِّيسين. لكنّ ذلك لا يَمنع من وُجود فواصل* مُضحِكة في هذه العُروض، أو غَلَبَة الطابَع الهَزْليّ على بعض الشخصيّات فيها.

من أهمّ المواضيع التي تَتطرّق إليها الأسرار آلام المسيح، لذا يُطلَق عليها في كثير من الأحيان أسرار الآلام Mystères de la Passion، وتُختَصر إلى عُروض الآلام.

في إنجلترا، لم يُستخدَم اسْم الأسرار إلّا اعتبارًا من القرن الثامن عشر لأنّ التسمية الشائعة كانت حتّى ذلك التاريخ هي مسرحيّة المُعجِزات* Miracle Play.

في ألمانيا تُعتبَر مسرحيّات الآلام Passion Spiele المُعادِل البروتستانتي لعُروض الأسرار الكاثوليكيّة في فرنسا وإسبانيا. وقد تَطوَّر هذا النوع بعد عام ١٥٢٥ بتأثير من رَجُل الدِّين البروتستانتيّ مارتن لوثر Martin Luther الذي استخدَم الأمثولة* في هذه العُروض بمنحًى تعليميّ من خِلال تعليقات مُدير اللُّعبة *Meneur de jeu* وذلك للتبشير بالإصلاح الدينيّ. ومن

أشهر عُروض الأسرار الألمانيّة تلك التي تُقام في مدينة أوبر آمرغاو Oberamergau قرب مدينة ميونيخ كُلّ عشر سنوات مَرّة، وهو تقليد لا زال ساريًا حتّى يومنا هذا.

في إسبانيا هناك نوع خاصّ من الأسرار لا زال يُقدَّم حتّى اليوم واسْمه أسرار مدينة إيلش Elche الذي ظهر في قشتالة وتَحوّل إلى الأوتوساكرمنتال* الإسبانيّ.

في فرنسا تُعتَبر عُروض الأسرار شكلًا مسرحيًّا مُتطوّرًا بالمُقارَنة مع الأشكال الأُخرى في المسرح الدينيّ* مِثْل الأخلاقيّات* والمُعجِزات، وقد أخذت طابَعًا مَدنيًّا هامًّا مع صُعود البورجوازيّة واهتمامها بتقديم هذه العُروض في ساحات المدينة في فترة الأسواق المَوسِميّة لجَذْب الزبائن من المُدُن المُجاوِرة ولتشغيل المَشاغل الحِرَفيّة التي تَملِكها.

ونُصوص عُروض الأسرار لها خُصوصيّة لأنّ المُمثّلين الجَوّالين *Jongleurs* كانوا يُؤلّفون ويَتداولون فيما بينهم نُصوصًا مكتوبة ويُضيفون عليها مقاطع جديدة مِمّا جعل هذه النُّصوص تَطول كثيرًا (٥٦٠٠٠ بيتًا من الشِّعْر). والواقع أنّ النُّصوص لم تكن سوى ذريعة لتقديم العَرْض الذي كان يأخذ طابَع الاحتِفال* ويَتطلّب مئات المُمثّلين، وإخراجًا فخمًا تكثر فيه الخِدَع، وأزياء مُكلِفة لا تُراعي فيها الدِّقّة التاريخيّة. كذلك فإنّ الديكور المُتزامِن *Décor simultané* في هذه العُروض كان يُمثّل أمكنة مُتباعِدة جغرافيًّا لكنّها تتجاور على الخشبة من خلال أجزائه التي تُسمّى المَنازل *Mansions*.

تُقدَّم عُروض الأسرار في الهواء الطَّلْق وتستمرّ عِدّة أيّام في فَترات الأعياد وأحيانًا عِدّة أسابيع ويَسبقها غالبًا مَوكِب يُشارك فيه كُلّ المُمثّلين.

في البِداية كان المُمثّلون في عُروض الأسرار من الهُواة يَتمّ اختيارهم من رجال الكنيسة والأعيان ثم تَشكّلت جمعيّات حِرَفيّة تعاونيّة لتقديم هذه العُروض وأشهرها في فرنسا فرقة أخوان الآلام. فيما بعد صارت الأسرار تُقدَّم في أماكن مُغلَقة مِمّا أزال عنها الطابَع الاحتفاليّ الدِّينيّ وأعطاها طابَعًا دُنيويًّا أدّى إلى مَنْعها نهائيًّا في فرنسا عام ١٥٤٨.

أنظر: دينيّ (مسرح-) الأوتوساكرمنتال، المُعجِزات.

■ الاسكتش **Sketch**

Sketch

كلمة دخلت اللغة الإنجليزيّة حوالي عام ١٩٠٣ وتَعني المُخطَّط، وتُستعمَل اليوم في أغلب اللغات كما هي.

أصل الكلمة من اليونانيّة Skhédios، ومنها الكلمة اللّاتينيّة Schedius التي تَعني رَسمًا بِدائيًّا تَقريبيًا يُصوِّر المَعالِم الرئيسيّة فقط لشيء ما، والعمل المُرتَجَل، ومن ثَمّ القصيدة المُرتَجلة.

تُستخدَم هذه الكلمة في مَجال الأدب والفنّ للدَّلالة على عمل قصير وخفيف يُعالِج مَوضوعًا ما بشكل سريع، كذلك تُستعمَل في مجال الموسيقى للدَّلالة على قطعة قصيرة للبيانو.

في مجال المسرح تُستعمَل كلمة اسكتش للدَّلالة على قطعة مسرحيّة قصيرة ذات طابَع هَزْليّ يَغلِب عليه طابَع الارتجال*، وتَحتوي على عدد قليل من الشخصيّات.

أُصول الاسكتش المسرحيّ تَكمُن في الفواصل* التي كانت تُرافق العُروض المسرحيّة في القرن السادس عشر، ثُمّ استقلّت على شكل مَشاهد دراميّة قصيرة في القرن السابع عشر كما في الساينيت *Sainette* أو Saynette في المسرح

الفرنسيّ والإسبانيّ (انظر الفواصل). في بعض الأحيان يُمكِن أن يكون الاسكتش مَشهدًا كاملًا يُقتطَع من مسرحيّة ويُقدَّم بمُفرَده كما في المَزْحة *Droll*، وهو نوع من الاسكتشات انتشر في إنجلترا في مُنتصَف القرن السابع عشر حيث كان وسيلة المُمثِّلين للتحايُل على قَرار مَنْعِهم من تمثيل مسرحيّات كاملة. أشهر هذه الاسكتشات مشهد حَفّاري القُبور المأخوذ من مسرحيّة «هاملت» ومَشهد بوطوم وتيتانيا المأخوذ من مسرحيّة «حُلْم ليلة صيف» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦).

في يومنا هذا تُستعمَل كلمة اسكتش للدّلالة على مَشهد قصير دراميّ يُقدَّم بمُفرَده في الإذاعة (انظر دراما إذاعيّة)، أو على شكل من أشكال التقطيع* مِثْل اللَّوحة* والفَصْل* والمَشهَد*، إلّا أنّ الاسكتش أكثر استقلاليّة وتكامُلًا منها.

يُستخدَم الاسكتش كشكل تقطيع في المسرح الذي لا يَعتمِد على الحَبْكة*، أو الذي يَهدِف إلى النقد الاجتماعيّ والتحريض، لأنّه في بُنيته التي تقوم على عَرْض مشاهد مُتتالية مُستقاة من الحياة المُعاشة، يَسمح بالتطرُّق إلى القضايا الاجتماعيّة بشكل مُباشَر دون اللُّجوء إلى بِناء خياليّ يَعتمِد على التطوُّر الدراميّ التقليديّ، وهذا هو الحال في مسرحيّة اللبناني زياد الرحباني (١٩٥٦-) «لولا فُسحة الأمل» التي قَدَّمها عام ١٩٩٤ في بيروت. وقد اعتمد أيضًا المسرحيّ الجَزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩) نفس الأُسلوب في المَشاهد الهزليّة التي تُكوِّن بمُجملها مسرحيّة مُتكامِلة، وعلى الأخصّ في مسرحيّات «مَسحوق الذَّكاء» و«محمد ارفد فليزتك» و«حَرْب الألفَيْ عام».

في هذه العُروض التي تَعتمِد الاسكتش كشكل تقطيع، يكون الناظِم في العمل الواحد هو وُجود نَفْس الشخصيّة* المِحوريّة مع اختلاف وتبايُن في المواقف، أو وجود سِياق واحد تَختلِف فيه الشخصيّات من مشهد لآخَر، وهكذا تُشكِّل مجموعة الاسكتشات المُستقلّة نِسبيًّا نَسَقًا مُتكاملًا في العَرْض المسرحيّ، وهذا ما نَجِده في أعمال مسرح الشوك التي ألّفها في سورية عمر حاجو وأخرجها وشارك فيها دريد لحام.

نَجِد الاسكتش كنوع من الفِقْرات المُستقلّة أيضًا في الفودفيل* بمعناها الأمريكيّ، وفي عُروض الكاباريه* والريفيو*، وفي عُروض الشانسونييه* (انظر عرض المُنوَّعات).

في العالَم العَرَبيّ يُعَدّ المصريّ يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) أوّل من استولد تقاليد الفواصل الفُكاهيّة التي تَحوَّلت إلى ما يُشبِه الاسكتش. فقد كان يُلقي النُّكات بصورة مُتتابعة في الاستراحة بين فصول المسرحيّة، ثم تَحوَّلت هذه الفواصل إلى جُزء من البِناء الدراميّ لإقبال الجُمهور* عليها.

في العَصر الحديث اشتَهر اللبنانيّان الأخوان عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور الرحباني (١٩٢٥-) في بداية مسيرتهما الفنّية بمجموعة الاسكتشات الإذاعيّة التي قدّماها في الخمسينات مع فيلمون وهبة نذكُر منها «هالة والديب»، «بارود اهربوا»، «براد الجمعية» إلخ. كما أنّ مسرح الساعة العاشرة في لبنان الذي عمل فيه وسيم طبارة وإيفيت سرسق في الستّينات والسبعينات اعتَمد تقديم اسكتشات وفواصل يَجمعها خَطّ عامّ.

انظر: الفواصل.

■ **الأَسْلَبَة** **Stylization**

Stylisation

كلمة مُشتقّة عن كلمة أسلوب Style، ظهرت

واستُخدِمت في مَجال فنّ التصميم Design والتصنيع للدّلالة على عمليّة البحث عن مادّة وشكل للغَرَض المُصنَّع بحيث يُلبّي اتّجاهات الطّراز السائد وطَلَبات السُّوق.

دخلت كلمة أسْلَبَة في الخِطاب النقديّ حديثًا واستُعمِلت للدّلالة على طريقة في تَقديم موضوع ما بخُطوطه العريضة وبشكل مُرمَّز وتَجريديّ يَبتعِد عن التفاصيل، مع الاكتفاء ببعض المَلامح المُكوِّنة لبُنية الموضوع (منظر طبيعيّ أو حكاية أو حادثة إلخ).

والأسْلَبَة في الفنّ هي تَوجُّه نحو التجريد لأنّها لا تُظهر الموضوع كما يتبدّى بالإدراك* المُباشَر، وإنّما تَستخلِص منه الخُطوط الأساسيّة بحيث لا تُمثِّله هو، وإنّما المَضمون الذي يُستنتَج من ظاهره، فهي بذلك تُعطي تَصوُّرًا أقرب إلى ذاتيّة مُبدِعها من الأسلوب الذي يَعتمِد المُحاكاة* التصويريّة التفصيليّة التي تَطمَح إلى نوع من المَوضوعيّة، وبالتالي فإنّ العمل المُؤسْلَب يَتطلّب تفسيرًا خاصًّا من المُتلقّي.

والأسْلَبة نَزْعة موجودة بشكل أو بآخَر في كُلّ الحَضارات وفي كُلّ الأزمنة (الحُروف الأبجديّة والأرقام والرُّموز هي نوع من الأسْلَبة) ويَتحكَّم في وُجودها شكل التعبير المُعتَمد في حضارة ما (المَنحوتات الخشبيّة في حَضارة الفايكنغ)، أو المُعتقَدات السائدة (في الفنّ الإسلاميّ الأسْلَبة هي وَسيلة للابتِعاد عن تَصوير المَخلوقات الحيّة بشكل يُماثِل الصُّورة التي خُلِقت عليها) أو الخِيار الجَماليّ الواعي (المَدرسة التكعيبيّة في الفنّ الغربيّ في بداية القرن العشرين).

والأسْلَبة في المسرح هي ابتعاد عن المُحاكاة التصويريّة للواقع والاكتفاء بتقديم عَلامات تَدلّ على هذا الواقع أو تَرجع إليه. لكنّه من الممكن القول إنّه حتّى في العرض المسرحيّ الذي يسعى إلى تصوير الواقع تصويرًا دقيقًا (انظر الواقعيّة والمسرح، الطبيعيّة والمسرح) هناك نوع من الأسْلبَة في طريقة هذا التصوير لوُجود الأعراف* المسرحيّة التي تَتحكّم في العَرْض المسرحيّ. أي إنّ المسرح قد لجأ عبر تاريخه إلى الأسْلَبة بشكل أو بآخَر وأبرزها جُزئيًّا أو كُليًّا في العناصر التي تُكوِّنه، وأحيانًا كانت هذه الأسْلَبة وسيلته الوحيدة لتصوير الواقع (انظر المسرح الشرقيّ).

الأسْلَبَةُ والشَّرْطِيَّة:

تُعتبَر الأسْلَبة، كما الشرطيّة* رَدة فعل على الواقعيّة* في الفنّ، لكنّ مفهوم الأسْلَبة الذي كان مَوجودًا دائمًا في الفنّ والمسرح يَظلّ أشمل من مفهوم الشرطيّة الذي ظهر في ظرف مُحدَّد في روسيا في بدايات القرن مع مبدأ العُرْف الواعي *La Convention consciente*. والتعريف الذي يُعطيه الروسيّ ڤسيڤولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) للأسْلَبة يُقرِّب بين المَفهومَيْن حين يقول: «ما أقصده بكلمة أسْلَبة ليس إعادة تصوير أسلوب عصر ما أو حَدَث ما وإنّما تشكيل بُنيته وجوهره، أي استخراج الخُلاصة الداخليّة لعصر أو لحَدَث ما، وإعادة تشكيل صِفاته المُخبّأة بمُساعدة كُلّ الوسائل التعبيريّة. وأنا أربِط بذلك بين فكرة العُرْف والتعميم والرَّمْز».

يُمكِن تحقيق الأسْلَبة في كُلّ مُكوِّنات المسرحيّة، أي على مُستوى التكوين الدراميّ في النصّ وعلى مُستوى العَرْض:

- الحِكاية* والحَبْكة* في المسرح هما بطبيعتهما عرض لجُزء من الواقع يُوحي بالكُلّ، وليس الواقع بأكمله. لكن عندما يصير هذا التقديم

للجُزء بَدَلًا من الكُلّ أسلوبًا مقصودًا كما هو الحال في استخدام الأمثولة*، فإنّه يسمح بالانتقال من الخاصّ إلى العام، وهذا ما نجده على سبيل المِثال في المسرح الملحميّ* ومسرح الحياة اليوميّة*. من جهة أخرى فإنّ الخِطاب* المسرحيّ بكل أشكاله مثل المونولوغ* والحديث الجانبيّ* هو نوع من الأسلَبة لأنّه خِطاب لا يَحتمِل التّكرار والإطالة ولذلك يَحذِف كُلّ التفاصيل التي تَملأ الحديث في الحياة العاديّة.

- على مُستوى العَرْض أو تصوير الواقع على الخشبة، يمكن اللُّجوء إلى الأسلَبة في كافّة مُكوّنات العَرْض المسرحيّ: فالحَرَكة* المَبتورة أو المُضخّمة والتي لا تَتطابق مع الحَرَكة في الحياة اليوميّة هي حركة مُؤسْلَبة، والديكور* عندما يبتعد عن تصوير التفاصيل ويَتكوّن من بعض الأغراض المُوحية (الصُّحون توحي بغُرْفة طعام)، أو عندما يَغيب تمامًا ويُعوَّض عنه بالحَرَكات التي تَدلّ عليه (حركة الأكل تُوحي بوجود الصَّحْن) يكون ديكورًا مُؤسْلَبًا ويأخذ بُعْدًا دَلاليًا. كذلك فإنّ الماكياج* والزّيّ المسرحيّ* والقِناع* يمكن أن تكون عناصر مُؤسْلَبة لها دَلالتها بالإضافة إلى وظيفتها الإخباريّة (التاج وَحده يكفي للدّلالة على المَلَكيّة).

والواقع أنّ هناك أنواعًا من المسارح تقوم على الأسلَبة في كُلّ مُكوّناتها منها كُلّ أشكال المسرح الشرقيّ* مثل أوبرا بكين* ومسرح النو* والكابوكي* حيث تَدلّ ألوان الماكياج مَثَلًا على السنّ والجِنس والانتماء الاجتماعيّ، وحيث يكون استخدام الغَرَض* المسرحيّ مُرمَّزًا بشكل كبير (السَّوْط في يد المُمثّل يَدلّ على وجود عَرَبة في المسرح الصّينيّ). كذلك الأمر في الكوميديا ديللارته* حيث يكون أسلوب الأداء المُبالَغ به وحركات اللازي* والأقنعة والأعراف التي تُحيط بالشخصيّات النَّمَطيّة* نوعًا من الأسلَبة. كذلك فإنّ استخدام الدُّمى في بعض العُروض بديلًا عن المُمثّلين هو نوع من الأسلَبة.

تَخلُق الأسلَبة في مُكوّنات العَرْض مَسافة تَباعُد بين المُتلقّي والموضوع الذي يراه وتَتطلّب منه جَهدًا ذِهنيًّا مُعيّنًا، ولذلك تُعتبَر اليوم من عناصر المَسرحة* وتحقيق التغريب*. واللُّجوء إليها في المسرح الحديث هو خِيارٌ واعٍ يَتخطّى البَحْث الجماليّ إلى الرَّغْبة في كسر الإيهام والابتعاد عن الواقعيّة، خاصّة عندما تَقوم الأسلَبة على استخدام نَماذج مُستقاة من أعراف مسرحيّة وروامز* مُحدَّدة بحيث تَرجِع إلى جَماليّة مُعيَّنة أو لشكل مسرحيّ مُحدَّد، وهذا ما نَجِده بشكل واضح في عُروض المُخرِجة الفرنسيّة أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) والمُخرِج التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-) حيث يأخذ العَرْض طابَعه المُؤسْلَب من الإرجاعات العديدة إلى المسرح الشرقيّ عبر الروامز الحركيّة واللّونيّة.

استخدَم المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الأسلَبة التي استعار بعض عناصرها من المسرح الشرقيّ فكانت إحدى الوسائل التي لجأ إليها لخَلْق التغريب بشكل كبير في مسرحه. والأسلَبة في مسرح بريشت لا تَتحقّق فقط على مُستوى أداء المُمثّل* أو إخراج العَرْض، وإنّما تَدخل في صُلْب الموضوع المَطروح في المسرحيّة؛ ذلك أنّ بريشت عَمَد إلى خلق جَدَليّة بين الواقعيّة والرَّمْز من خلال تقديم أجزاء من الواقع لها دَلالة عالية تَسمح من خلال أسلَبتها بالانتقال من الخاصّ إلى التصوُّر العامّ، وربط هذا الاستخدام بالبُعْد

الاجتماعيّ الذي يُحيط بالموضوع (انظر الغستوس).
انظر: الشَّرطيّة، المُحاكاة وتَصوير الواقع.

■ **الأسْواق (مَسْرَح-)** **Fair-ground theatre**
Théâtre forain

تَسمية تُطلَق على عُروض وأشكال فُرْجة* كانت تُقدَّم على هامش الأسواق التجاريّة وخِلال الأعياد الدينيّة منذ القِدَم وفي كُلّ الحضارات.

تُعتبَر عُروض مسرح الأسواق من أشكال المسرح الشعبيّ* لأنّها تَجذِب جُمهورًا مُتنوّعًا. كذلك تَقترب كثيرًا من مفهوم مسرح الشارع* لأنّها مسرح الخشبة المُرتَجلة والهواء الطَّلْق، ولأنّ العَرْض فيها هو الأساس وليس النصّ.

تُصنَّف ضِمن مسرح الأسواق أشكال فُرجة مُتنوّعة مِثْل عُروض المُهرِّجين والبَهْلوانات ومُروِّضي الحيوانات والسَّحَرة والمُشعوذِين والمُوسيقيّين وعارضي الظَّواهر العَجيبة، كما تَشمُل عُروض الدُّمى* والإيماء* وألعاب الخِفَّة ورَقَصات الغَجَر وغيرها مِمّا كان يَتِمّ عَرْضه في أسواق شهيرة مَوسميّة مِثْل سوق سان جرمان في فرنسا، وسوق ماي فير وبارتولومي في إنجلترا، وسوق دانزيغ في بولونيا، وسوق نيجني نوفجوراك في روسيا.

ما تزال بعض أشكال الفُرْجة هذه تُقدَّم اليوم في بلدان العالَم على هامش المَعارض التجاريّة ومعارض الكُتُب والمِهْرجانات المسرحيّة والفَنّيّة وفي الحدائق العامّة ومَحطّات المترو وساحات المُدُن، وهي تَلقى تشجيعًا من بلديّات المُدُن الكُبرى لأنّها تُضفي حيويّة على الحياة اليوميّة. كما أنّ بعض هذه الأشكال تَرتبِط بمُناسبات مُعيَّنة مِثل الأعياد الدينيّة في أوروبا ومواسِم الأعياد الزراعيّة وأسواق الماشية في أمريكا.

كذلك عُرِفت هذه الظاهرة في العالَم العَرَبيّ منذ الجاهليّة حيث كان المُحبِّظ والرّاوي والقوّال والمَدّاح يُقدِّمون عُروضهم في الأسواق التجاريّة مِثْل سوق عُكاظ. وقد استمرّت الظاهرة في كُلّ المُدُن العربيّة على مدى التاريخ، واشتَهرت في هذا المجال أسواق الرَّبْوة في دمشق في القرن الثاني عشر حيث كان القوّالون ومُروِّضو القِرَدَة والمُشخِّصون والشُّعَراء الشعبيّون يُقدِّمون عُروضهم في الهواء الطَّلْق، وساحة الفنا في مراكش في المغرب حيث ما زال المَدّاحون والسَّحَرة ومُروِّضو الأفاعي يُقدِّمون عُروضهم للناس حتّى يومنا هذا.

ومُمثِّلو عُروض الأسواق كانوا غالبًا مُمثِّلين جوّالين *Jongleurs* يَجتمعون بشكل مُؤقَّت في فِرَق أو يَنتمون إلى عائلة واحدة بسبب اضطرارهم للسَّفَر المُستمرّ، ومن أشهرهم عائلة رافيل في فرنسا وعائلة بلاسيد في إنجلترا وأكثر العائلات الغَجَريّة.

أفرزت عُروض الأسواق الكثير من الأشكال* المَسرحيّة التي تَقوم على الارتجال* والحركة* والإيماء* والغِناء، ويشكل الإضحاك فيها عُنصرًا هامًّا مِثْل الكوميديا ديللارته*، والعُروض التي تَتكوّن من فِقْرات مُتنوّعة مِثْل الفودفيل* والميوزيك هول*. كما أغنت هذه العُروض المسرح بأشكال جديدة مثل عُروض مسرح البولفار* في بداياته والأوبرا التهريجيّة*؛ كما قدَّمت للسيرك* والباليه* أفضل المُؤدّين الذين تَحوّلوا إلى نُجوم.

لم تُوثَّق هذه العُروض لأنّها لم تَستنِد إلى نُصوص مكتوبة لذلك غاب أكثرها أو تَمّ تغييبها، بل ومُنِعت في كثير من الأحيان لأنّها اعتُبِرت صيغة مُعاكسة للمسرح الرسميّ ولا تَخضع لمعايير المسرح الجماليّة التقليديّة. لكنّ

ممثلي مسرح الأسواق استطاعوا أن يَتجاوزوا أو يَتحايلوا على قوانين المَنْع التي طالت كل الأشكال الشعبيّة مِمّا أدّى إلى استمرارها رغم ذلك.

مع تطوُّر السينما انتقل بعض ممثلي الأسواق إلى العمل فيها وساهموا في نجاح السينما الاستعراضيّة، ولهذا السبب ظهر نوع سينمائيّ يُعرَف باسْم سينما الأسواق **Cinema forain** وأشهر من أخرج له الفرنسيّ جورج ميلييس **G. Méliès** (١٨٦١-١٩٣٨) الذي عَمِل في المسرح الاستعراضيّ قبل السينما. بالإضافة إلى ذلك فإنّ الأفلام التي تناولت عُروض السيرك وحياة الغَجَر كانت تَصويرًا حيًّا لفِقْرات عُروض الأسواق وفِرَقها. ونَجِد الظاهرة نَفْسها في بِدايات السينما المِصريّة الاستعراضيّة وخاصة الأفلام التي صَوَّرت حياة الفِرَق الجوّالة ومُعاناة أفرادها.

انظر: مَسرح الشّارع، أشكال الفُرْجة.

■ أشكال الفُرْجَة **Spectacles**

Spectacles

في اللغة العربيّة الفُرْجة بالمعنى العام هي الخُلوص من الشِّدّة والهَمّ. وهناك أيضًا معنى يَقترب كثيرًا من العَرْض المسرحيّ تَدلّ عليه الكلمة المُولَّدة سريانيّة الأصل فُرْجة، وهي اسْم لما يُتفرَّج عليه من الغرائب سُمِّيت كذلك لأنّ من شأنها تَفريج الهُموم، ومنها فعل فَرّجه على شيء غريب لم يَرَه من قَبْل أي أراه إيّاه.

أمّا كلمة **Spectacle** فتولَّدت من الفعل اللّاتينيّ **Spectare** بمعنى نَظَر وشاهد، أي إنّها مُرتبِطة بما هو مَرئيّ، وفي هذا استبعاد لمفهوم النصّ المسرحيّ كأساس للعَرْض. في الخطاب النقديّ الحديث استُخدِمت صِفة المَشهديّ **Spectaculaire** كاسْم، وصارت تَدلّ على الفُرْجَة ***Le Spectaculaire*** بشكل عامّ.

تَزامن التطوُّر في النظرة إلى الفُرْجة مع المُحاولات المُتعدِّدة التي جرت مُنذ بدايات هذا القرن لاستقراء وإحياء أشكال عُروض من الماضي ومن الحضارات المُختلِفة. كما تَبلوَر كنتيجة لتطوُّر العُلوم مِثْل الأنتروبولوجيا* والسوسيولوجيا* والسميولوجيا* التي تَهتمّ بالعَرْض المسرحيّ والعَرْض ككُلّ، وبِدراسة الظواهر الاحتفاليّة التي سبقت ظُهور المسرح في المُجتمَعات القديمة. يُغطّي مفهوم أشكال الفُرْجة في يومنا هذا العُروض التي تَقوم على استقطاب مُتفرِّجين وعلى وجود حَيّزين هما حيِّز اللَّعِب ***Aire de jeu*** وحَيِّز المُتفرِّجين. من هذا المُنطلَق تَندرج تحت تَسمية أشكال الفُرْجة أنواع عديدة من العُروض منها السيرك* والألعاب الرياضيّة وعُروض التزلُّج على الجليد وعُروض افتتاح الألعاب الأولمبيّة وكُلّ أنواع العُروض الأدائيّة* وبعض مراحل الاحتفالات مِثْل الاستعراض العسكريّ في الأعياد الوطنيّة إلخ. كما تَندرج في نَفْس الإطار أغلب الأشكال التي كانت في الماضي شكل تعبير جَماعيّ تَحوّل فيما بعد إلى فُرْجة مِثْل الكرنفال* وبعض الطّقوس والمُمارسات المُنبثِقة عن التقاليد الاجتماعيّة التي يَشهدها مُتفرِّجون مِثْل الزَّفّة في الأعراس ومرور المَحمِل في موكب الحجّ ولَعِب السيف والتُّرس في المولد النَّبويّ وغيرها، مع التأكيد على أنّ الطُّقوس والألعاب التي تَتمّ دون وُجود مُتفرِّجين وتحتوي على مُشاركين فقط ليست أشكال فُرْجة ولا تصير كذلك إلّا حين تصبح مَشهدًا يَحتوي على حَيّزين (حَيِّز الفُرْجة وحَيِّز المُتفرِّجين).

من هذا المُنطلَق نَجِد في البلاد العربيّة عددًا

كبيرًا من أشكال الفُرْجة والأشكال أو الظّواهر شبه المسرحيّة Formes parathéâtrales التي تُشكّل التُّراث الشعبيّ في مِنطقة لم تَعرِف المسرح بمعناه الغربيّ. من هذه الأشكال نَذكُر الحكواتيّ* والقرّاداتي وحَلَقات الزَّجَل ومسرح السامر* والحَلقة وعرض البساط وتمثيليّة سلطان الطُّلْبة* وحَلقات الذِّكْر والمولوية وحلقات الزار حين تصير فُرْجة وغيرها.

ثار الجَدَل في البلاد العربيّة حول إمكانيّة اعتبار أشكال الفُرْجة هذه عناصر مُولِّدة للمسرح أو مَسرحًا بالفعل. وقد ظهرت دِراسات نظريّة منها ما يُؤكِّد هذه الفِكرة (علي الراعي، علي عقلة عرسان، عبد الكريم برشيد، يوسف إدريس، توفيق الحكيم، سعدالله ونوس)، ومنها ما يَرفضها تمامًا. كما بَرزت محاولات مسرحيّة لاستثمار هذه الأشكال في محاولة لتَنضير المسرح العربيّ وإعطائه هُوِيّة مَحليّة من خِلال اللجوء إلى مواضيع وشخصيّات مُستقاة من التُّراث مِثل المُهرِّج* والحَكواتي وسُلطان الطلبة والفرفور والمَدّاح، وإلى علاقات فُرجة تقليديّة تراثيّة مِثل المقهى والسامر والحلقة وخيال الظِّلّ* والأراغوز*. والواقع أنّ هذه الظواهر لا تحتوي على عناصر المسرح بشكله المُتكامِل، وهي وسائل تَعبير وأُطُر ومضامين كانت موجودة في مكان وزمان مُحدَّدين، وبالتالي فإنّ استثمارها في المسرح العربيّ كان فَعّالًا حين انطلق من وعيٍ لهذه المُعطيات على صعيد الشكل والمضمون وليس كإطار شَكْلانيّ فقط.

أنظر: الاحتفال، السامر، خيال الظِّلّ.

■ الأشكال المَسْرَحِيّة theatralical forms

Les formes théâtrales

كَلِمَة شكل Forme مأخوذة من اللّاتينية Forma أي القالَب. وتَعبير الأشكال المسرحيّة لا يُقصَد به هنا حَصْرًا الشكل مُقابِل المَضمون.

عَرَف تاريخ النقد المسرحيّ مُحاولات دائمة لتصنيف المادّة المسرحيّة على ضوء المَعايير المَعروفة تاريخيًّا للتَّمييز بين الأجناس والأنواع التي تَخضع لقواعد واضحة وتَحمِل سِمات مُحدَّدة منذ أرسطو ومُرورًا بالكلاسيكيّة* في القرنين السابع عشر والثامن عشر وحتّى نِهاية القرن التاسع عشر. فبالإضافة إلى تَصنيف المسرح إلى الأنواع* المسرحيّة بِناء على القواعد* التي طرحتْها كُتُب فنّ الشِّعْر*، ظهرتْ تَصنيفات أحدث بِناء على التيّارات الجماليّة (مسرح كلاسيكيّ، رومانسيّ، رمزيّ إلخ)، أو على الموقع الجُغرافيّ (مسرح شرقيّ*، مسرح غربيّ ، مسرح عربيّ إلخ) أو بناء على الصِّبغة أو الطابَع أو اللَّون الجماليّ الذي يُوحى به في المضمون (مأساويّ*، مُضحِك*). لكنّ ظهور التصنيف إلى أشكال مسرحيّة كان أقلّ صرامة وأكثر تَنوُّعًا من التصنيف إلى أنواع ومَدارس، وهو يُستخدَم حاليًّا بالإضافة إلى التصنيفات السابقة.

يَنطلق تصنيف الأشكال من توصيف ما للمادّة المسرحيّة يَسمح بالإحاطة باتِّجاهات وحالات مسرحيّة مُتنوِّعة ومتباينة. فهو يَتوقّف عند الظاهرة أو الظواهر التي تُشكِّل تيّارًا مثل مسرح الحياة اليوميّة* أو المسرح الحميميّ*، أو تلك التي تُحدِّد لنَفْسها هَدَفًا ما مثل المسرح التحريضيّ*، أو تلك التي تَتبنّى أسلوبًا مُعيَّنًا مثل المسرح الفقير*، أو التي كَرَّست أشكال عُروض حملت طابَعًا مُعيَّنًا مثل المسرح الغِنائيّ* أو العُروض الأدائيّة* Performance إلخ؛ أو يكون بِناء على شكل الكتابة المسرحيّة (دراميّ/ ملحميّ*)، أو بِناء على الهدف المُراد من

العمليّة المسرحيّة (مسرح احتفاليّ/طقسيّ*، مسرح تَحريضيّ*، مسرح تعليميّ*).

ظهر هذا الاتّجاه مع تَطوُّر المسرح اعتبارًا من القرن التاسع عشر وبُروز أشكال مسرحيّة مُتنوِّعة وجديدة لا تدخل ضمن قوالب أو أُطُر مُحدَّدة، مِمّا استدعى تطوير النظرة إلى هذه الأشكال ومُحاولة إفساح مكان لها في الخطاب النقديّ المسرحيّ. كما ترافق بالتّساؤلات الجديدة التي طُرِحت حول ماهيّة المسرح (أنظر سوسيولوجيا المسرح، الأنتروبولوجيا والمسرح). وقد سمحتْ هذه النظرة الجديدة بطرح تَساؤلات جَذريّة حول جَدوى عمليّة تصنيف المسرح ككُلّ لأنّها تبقى دائمًا مُحاولة غير كاملة ومُصطَنَعة وتَخرُج عن نطاق المُمارَسة الفعليّة، حتّى لو قام الكاتب والمُخرِج بتحديد نوعيّة المسرحيّة التي يَكتُبها أو يُقدِّمها.

لا يَفترِض هذا التصنيف الجديد مَعايير ثابتة ودقيقة كما هو الحال بالنسبة للأنواع، سيّما وأنّ الحدود بين الأنواع والأشكال صارت هَشّة لدرجة يَصعُب معها التمييز بين مُكوِّناتها فالتراجيديا* مَثَلًا هي نوع مسرحيّ مُحدَّد المعالِم، لكنّها أيضًا شكل من أشكال المسرح بالمَنظور الحديث والأوسع. بالمُقابِل فإنّ الكوميديا ديللارته* هي نوع له خصوصيّته وقواعده، لكنّه أُهمل كشكل شَعبيّ ولم تُحدَّد أبعاده جَماليًّا إلّا في فترة لاحقة، ولذلكَ لم يُصنَّف كنوع وصار يُشار إليه اليوم تارة على أنّه نوع وتارة على أنّه شكل مسرحيّ. وهذا هو حال كُلّ ما أفرزته التيّارات التجريبيّة اعتبارًا من نهاية القرن التاسع عشر، وغالبيّة عُروض المسرح الشعبيّ*، وكُلّ ما لا يَتحدَّد بقوالب جامدة.

جدير بالذِّكر أنّ التصنيف إلى أشكال سَمَح بالرَّبط بين أعمال مَسرحيّة لها نَفْس البُنية (انظر البُنيويّة والمسرح) وإن كانت مُتباعِدة زمانيًّا ومكانيًّا مِثْل عُروض الأسرار* في القرون الوسطى والمسرحيّات التاريخيّة التي كتبها الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، ومسرحيّات الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) لأنّها مفتوحة على أُفُق مُعيَّن تاريخيّ أو دينيّ أو أخلاقيّ (انظر شَكل مَفتوح/ شكل مُغلَق).

انظر: الأنواع المسرحيّة، عِلْم الجَمال والمسرح، شكل مَفتوح/شكل مُغلَق.

■ الإضَاءة **Lighting**

Eclairage

الإضاءة هي أحد العناصر التقنيّة في تنفيذ العَرْض المسرحيّ إلى جانب المُؤثِّرات السمعيّة*، وكانت وظيفتها الأساسيّة هي إنارة المسرح ثم تَطوّرت عَبْر الزمن فصارت تُستخدَم بمَنحى دَراميّ ودَلاليّ.

في المسرح اليونانيّ والرومانيّ وفي كُلّ المسارح التي كانت تُقدَّم في الهواء الطَّلْق وفي وَضَح النهار (مسرح القرون الوسطى والمسرح الإليزابثيّ والإسبانيّ في العصر الذهبيّ)، لم تكن هناك حاجة لاستخدام الإضاءة المُصطَنعة إلّا لِخَلق الإحساس بحُلول الظلام في الحَدَث، ولتحقيق ذلك كانت تُستخدَم الفوانيس والمصابيح كنوع من الأكسسوار* للدَّلالة على حُلول الليل. كذلك فإنّ بعض عُروض المسرح الدِّينيّ* حين كانت تَتمّ في الكنائس استُخدِمت الإضاءة للإيحاء بجَوّ مُعيَّن.

من الأسباب التي استدعت اللُّجوء إلى الإضاءة اعتبارًا من القرن السادس عشر التحوُّل إلى تقديم العُروض في الأماكن المُغلَقة وفي

قَترات المساء، والاهتمام بتحقيق الإيهام* من خِلال قواعد المَنظور* في الديكور* وما استتبعه على صعيد الإنارة، والتوجُّه نحو استخدام الحِيَل المُبهِرة في المسرح ومن ضِمنها تأثيرات الإضاءة الفعليّة أو المرسومة (تأثيرات الضوء والظّلّ في اللّوحة الخلفيّة* المرسومة بطريقة خِداع البَصَر *Trompe l'œil*. في البداية كانت الإنارة جُزءًا من تَجهيزات المسارح الفَخْمة في إيطاليا وفرنسا (ثُريّات مُجهَّزة بشُموع تُعلَّق في مُنتَصف صالة العَرْض وتُضيء الصالة والخشبة معًا)، وكان تَبديل الشُّموع وإشعالها يَتطلَّب قَطْع العَرْض المسرحيّ كُلّ نصف ساعة مِمّا أثَّر على شكل الكتابة وكان أحد أسباب ظُهور التقطيع* إلى فُصول.

جَدير بالذِّكر أنّ الإمكانيّات المَحدودة للإضاءة في تلك الفترة لم تَمنع من التفكير باستِخدام هذا العُنصر بمنحى دراميّ ضِمن التوجُّه الذي بدأ يَتبلور نحو اعتبار العالَم المُصوَّر على الخَشبة نموذجًا مُصغَّرًا عن العالَم الخارجيّ، ومع بِداية البحث عن العناصر التي يُمكِن أن تُضفي مِصداقيّة على الحَدَث وتُحقِّق مُشابهة الحقيقة*. من الوسائل التي اتُّبِعت لتحقيق ذلك:

- تَغطية النَّوافذ الواسعة وإطفاء بعض الشُّموع على الخشبة لخَلْق الإحساس بُحلول الليل.
- استِخدام إضاءة مُلوَّنة بتجهيز المَشاعل بمرايا عاكسة، ووَضْعها ضِمن أوعِيَة زُجاجيّة فيها سوائل مُلوَّنة كما يُستدَلّ من بحث الإيطالي سباستيانو سيرليو S. Serlio حَول الإضاءة في «الكتاب الثاني في العمارة» (١٥٤٥).
- إنارة الخشبة بشكل قويّ في التراجيديا*، ثم يَتِمّ إنقاص الإضاءة تدريجيًا بإطفاء الشُّموع على الخشبة وذلك مع بِداية الحَدَث المأساويّ

كما يُستَدلّ من كتاب «حِواريّات حول تجهيزات الخشبة» (١٥٦٥) للإيطاليّ ليونة إيبريو دي سومي Leone Ebreo di Somi.

في القرن السابع عشر في إنجلترا، بَرَز اسم الإنجليزيّ انيغو جونز Inigo Jones (١٥٧٣-١٦٥٢) الذي استفاد من التقنيّات الإيطاليّة في تَنفيذ عُروض الأقنِعة* حيث استَخْدَم الكثير من الأضواء المُلوَّنة التي أطْلَق عليها اسْم زُجاج المُجوهرات، والإضاءة الجانبيّة التي تُعطي لمعانًا وانعكاسات تَفوق الإضاءة الخلفيّة أو المُسلَّطة من مُقدِّمة الخشبة.

في القرن الثامن عشر انتُقِدت الإضاءة المُتَّبعة في المسرح على أنّها مُزعِجة وغير كافية، وتَمّت المُطالبة بحَذْف إضاءة مُقدِّمة الخشبة *Feu de la rampe* لأنّها مُزعِجة وتُشوِّه تعابير وجه المُمثِّل*. وقد اهتمّ العالِم الفرنسيّ لافوازييه Lavoisier في تلك الفترة بمشاكل الإضاءة في المسرح واقترح إخفاء مَنابع النُّور في أعلى نُقطة في المسرح وتَسليط الضوء على المكان المطلوب في الخَشَبة من خِلال عاكسات، كما اقترح استِخدام غازات مُلوَّنة لتحقيق إضاءة مُلوَّنة.

في القرن التاسع عشر تَعامل الألمانيّ ريتشارد ڤاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) مع الإضاءة كعُنصر يُبرِز طِباع الشخصيّات من خِلال مُرافقة ظُهور كُلّ شخصيّة* من الشخصيّات بلَوْن إضاءة يَنسجِم مع طِباعها (الإضاءة الحمراء مع الشخصيّة الشرّيرة والإضاءة الزرقاء مع الشخصيّة البريئة)، كما أنّه فَرَض العتمة في صالة المُتفرِّجين للمرَّة الأولى في تاريخ المسرح الغربيّ، وذلك في العُروض التي قَدَّمها في مسرح دار الاحتفالات في بايروت. وقد حقّق ڤاغنر ذلك من أجل إلغاء شُعور المُتفرِّج بعالَم

الواقع ومُساعدته على الدُّخول بشكل كامل في عالَم الإيهام*. جدير بالذِّكر أنّ الإيطاليّ انجيلو إينغينييري A. Ingegneri كان أوّل من دعا إلى إلغاء الإضاءة في الصالة منذ عام ١٥٩٨، لكنّ ذلك لم يَتحقّق إلّا بعد عِدّة قُرون بسبب رَغْبة المُتفرِّجين في رؤية بعضهم بعضًا.

من الذين ساروا في نَفْس منحى ڤاغنر السويسريّ أدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨) الذي اعتبَر الإضاءة من الوسائل التي تُعطي للمكان* والمُمثِّل* قيمة تشكيليّة كبيرة، فأفرَغَ الخشبة من الأكسسوار وجعل الإضاءة بديلًا عن الديكور. وقد صاغ آبيا أفكاره هذه في كتاب «إخراج الدراما الڤاغنيرية» (١٨٩٥).

وواقع الأمر أنّ الإضاءة تَطوّرت تِقنيًّا بشكل سريع منذ بداية القرن التاسع عشر، فقد تَمّ اللّجوء إلى استخدام المصابيح الزيتيّة، ثم استُبدِلت بمصابيح الغاز التي يَتِمّ التحكُّم بها من لوحة موجودة على يَمين المسرح ثُمّ في المُقدِّمة تحت عُلْبة المُلقِّن*. واستُخدِمت كذلك مصابيح تُطلِق حُزْمة من الضوء وتَسمَح بمُتابعة حركات المُمثِّلين. ويُمكِن اعتبار ذلك بِداية استخدام مُسلِّطات الضوء (البروجكتورات) في المسرح. أمّا الإضاءة الكهربائيّة فقد استُخدِمت للمرّة الأولى في أوبرا باريس عام ١٨٤٩ ثُمّ في مسرح كاليفورنيا في سان فرانسيسكو بأمريكا عام ١٨٧٩ وشاع استخدامها في السنين اللّاحقة في بقيّة مسارح أوروبا وفي العالم العَرَبيّ حيث كان مسرح المصريّ إسكندر فرح أوّل مسرح أُنير بالكهرباء عام ١٨٩٩ وجُهِّز بكافة المَعَدّات التقنيّة. وقد كان لاختراع الكهرباء تأثيرًا جذريًّا في تدعيم الدَّوْر الدراميّ للإضاءة.

في يومنا هذا تَشْهَدُ الإضاءة تَطوُّرًا هائلًا مع تَطوُّر التجهيزات التقنيّة، إذ صار هناك استخدام مُكثَّف لتجهيزات الإضاءة الثابتة ومُسلِّطات الضوء المُوجَّهة، واستُخدِمت مُنَقِّيات الضوء (فلتر Filtre) وأشعّة اللّيزر للتوصُّل إلى مُؤثِّرات بَصَريّة عالية الجودة كالإيحاء من خلال مُؤثِّرات الإضاءة وحدها بالإبحار ضِمن مَوْج البحر وبالتحليق داخل الغيوم، وكالإيحاء بجوّ النهار الطبيعيّ تمامًا؛ كما أنّ لوحات التحكُّم الإلكترونيّة سَهَّلت عَمَل هندسة الإضاءة وتنفيذها وجَعَلت منها اختصاصًا جديدًا ووظيفة تِقنيّة يضْطَلِع بها مُدير الإضاءة الذي يَعمل إلى جانب المُخرِج* والسينوغراف معًا.

مع هذا التطوُّر في التِّقنيّات صارت الإضاءة تُستَخدَم بشكل أساسيّ لتشكيل البُعْد السينوغرافي للمكان، فهي من العناصر التي يُمكِن أن تُحدِّد حَيِّز اللّعِب *Aire de jeu* بالنسبة للمُتفرِّجين، وتُحدِّد العَلاقة بين الخشبة والصالة*، وتَخلُق أمكنة مُتزامِنة على الخشبة ومُستويات مكانيّة مُختلِفة، كما تَسمح بتغيير الديكور في العَتْمة. كذلك تَلعب دَوْرًا هامًّا في تَحديد زمان الحَدَث (ليل/نهار، جَوّ الفصول الأربعة، ضوء الشمس أو القمر) وإيقاعه (إبراز تَواتُر مراحل الحَدَث أو التركيز على لَحَظاتٍ مُعيَّنة أو واقعة ما) وتحديد مَفاصِله الأساسيّة (تقطيع الحَدَث بتعاقُب الضوء والظُّلمة بَدَلًا من إسدال السِّتارة*). كذلك تُساهِم الإضاءة في خَلْق الإحساس بجوّ مُعيَّن (رُعْب، هُدوء، تَرقُّب إلخ)، وبالطابَع الجَماليّ حار/بارد)، وفي إبراز الأداء* وتعابير وَجه المُمثِّل والحَرَكة* على الخشبة. من جانب آخَر تَلعَب الإضاءة دَوْرها في توجيه عمليّة التلقّي. فهي تُساهم في تعددية الإدراك البصريّ في اللّحظة المسرحيّة الواحدة والتقطيع إلى لوحات مُتعدِّدة ضِمن المشهد الواحد كما أنّ تحييد الإضاءة يُمكِن أن يَلعب دَوْره في تدعيم خَلْق

الإحساس بالواقع وإدراك مُجمَل العناصر المسرحيّة بشكلٍ متساوٍ أو في خَلْق الإحساس بالرَّتابة إلخ. كُلّ ذلك زاد من أهميّة المسرح كفنّ بَصَريّ يَستعير تِقنيّاته من السينما ويُنافسها.

من هذا المُنطَلق أصبح الكُتّاب يَهتمّون بِدَوْر الإضاءة ويَذكرُونها ضِمن الإرشادات الإخراجيّة*، كما صار استِخدام الإضاءة مَجال بحث جَماليّ وتِقنيّ وخِيارًا إخراجيًا:

- من المُخرجين من يَميل لاستخدام الإضاءة بشكل مُكثّف في العَرْض بحيث تُصبح عُنصرًا دلاليًا هامًّا، وهذه حالة الأميركيّ روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-) والإيطاليّ جورجيو شتريللر G. Strehler (١٩٢١-) والفرنسيّ باتريس شيرو P. Chéreau (١٩٤٤-). كما أنّ بعض المُخرجين دعموا الإضاءة بوسائل بَصَريّة أخرى مِثْل الشرائح الضوئيّة والأفلام السينمائيّة كما فعل الألمانيّ إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) في عَرْض «رَغمًا من كل شيء!» عام ١٩٢٥ والتشيكيّ جوزيف سفوبودا J. Svoboda (١٩٢٠-) في عروض فرقة مسرح اللاتيرنا ماجيكا. كذلك نَلحَظ تَوجُّه بعض الفنّانين في مَجال الرَّقْص وعُروض المُنوَّعات* وعُروض الصوت والضَّوء *Son et Lumière* لاستخدام تِقنيّات الإضاءة المُتطوِّرة في تَحقيق عُروض فَنّية مُبهِرة كما فعل الفرنسيّ جان ميشيل جار J.M. Jarre الذي حوّل المدينة إلى فضاء عَرْض بواسطة الموسيقى والإضاءة الليزريّة.
- من المُخرِجين من يَرفُض الإضاءة كوسيلة تَعبيريّة ويُفضِّل الإضاءة الحياديّة لإبراز أداء المُمثِّل والعناصر الدراميّة الأخرى، وهذا ما نَجِده في أعمال الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) والإنجليزيّ بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) وغيرهما.

انظر: المؤثِّرات السمعيّة.

■ الأطْفال (مَسْرَح) **Children's Theatre**

Théâtre pour Enfants

تَسمية تُطلَق على العُروض التي تَتوجّه لجُمهور من الأطفال واليافعين ويُقدِّمها مُمثِّلون من الأطفال أو من الكِبار، وتتراوح في غايتها بين التعليم والإمتاع. كما يُمكن أن تَشمُل التسمية عُروض الدُّمى* التي تُوجَّه عادةً للأطفال.

يُمكِن أن يَأخذ مسرح الأطفال شكل العَرْض المسرحيّ المُتكامِل الذي يُقدَّم في صالات مسرحيّة أو في أماكن تَواجد الأطفال مِثْل الحدائق أو المدارس، كما يُمكِن أن يَدخل في نِطاق أوسع فيكون جُزءًا من عمليّة تَربويّة تَهدِف إلى تَحريض خَيال الطِّفل وتَنمية مواهبه فيأخذ شكل التَّجارِب الإبداعيّة ذات الطابَع الارتجاليّ بإدارة مُنشِّط مسرحيّ مَسؤول في المراكز الثقافيّة والمُؤسَّسات التربويّة.

وصيغة مسرح الأطفال حديثة تَكمُن أصولها في العُروض التي كانت تُقدَّم في الماضي في المدارس في مُناسبات تعليميّة أو دينيّة (انظر مَسْرح مَدرسيّ). وقد تزايدت أهمّيّته مع اهتمام الدُّول والقائمين على الثقافة والتربية بالطِّفل لإعداد جيل واعٍ، ومع تَطوُّر البحث في خُصوصيّة الطِّفل كَمُتَلَقٍّ.

من المسرحيّات الأولى التي كُتِبت خِصّيصًا للأطفال مسرحيّة الكاتب البلجيكيّ موريس ماتيرلنك M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) «العُصفور الأزرق» (١٩٠٨)، وهي ذات طابَع تعليميّ لأنّها تُخاطِب عقل الطِّفل وتَعتبره كائنًا واعيًا. هناك أيضًا مسرحيّة الإسكتلنديّ جيمس

باري J. Barrie (١٨٦٠-١٩٣٧) «بيترپان» (١٩٠٤)، ومسرحيّات الاسبانيّ اليخاندرو كاسونا A. Cassona (١٩٠٣-١٩٥٠) التي كتَبها للأطفال والشباب.

اعتبارًا من مُنتَصف القرن العشرين أُنشئت المُنظَّمة العالميّة لمسرح الطّفل Assitej ومقرّها باريس، وقد شاركت فيها منذ البِداية أربعون دولة. ساعد وُجود هذه المنظّمة على انتشار مسرح الأطفال في كُلّ دول أوروبا، وعلى رَبْطه بمراكز الشّباب والطفولة أو بالمراكز الدراميّة.

من أهمّ الدول التي كانت سبّاقة في مَجال مسرح الأطفال الدُّوَل السكندنافيّة وهولندا واليابان وكذلك البرازيل في أمريكا اللّاتينية حيث تُوجَد مسارح للأطفال في كُلّ المُدُن الكُبرى وحيث تُنظَّم مُسابقات في عُطَل نهاية الأسبوع لتَشجيع هذا المَسرح.

يُعتَبر الاتحاد السوفييتيّ والدول الاشتراكيّة سابقًا من البلاد التي اهتمّت الحُكومات والمؤسَّسات الرسميّة فيها بمسرح الأطفال كمًّا وكيفًا (عَدَد الفِرَق والمسارح والجانب الفنّيّ)، وأفردتْ مناهج تعليم خاصّة لإعداد المُمثّل* فيه، فقد أنشئت في روسيا منذ ١٩١٨ مكاتب من أجل مسارح الطُّفولة وأعياد الطفل، وأهمّ مَنْ عَمِل فيها المُخرِجة الروسيّة ناتالي ساتز N. Satz التي أدارت مسرح موسكو للأطفال في ١٩٢١ والمسرح المركزيّ للأطفال في ١٩٣٦، والمُخرِج ألكسندر بريانتسيف A. Briantsev الذي أسّس عام ١٩٢٢ مسرح المُشاهد الشاب في بيتروغراد. وقد استكتبتْ هذه المسارح كُتّابًا معروفين مِثْل الروسي ألكسي تولستوي A. Tolstoi (١٨٨٢-١٩٤٥) الذي ألَّف مسرحيّة «المِفتاح الذهبيّ» (١٩٣٦). لكنّ فترة الثلاثينات شَهِدت في هذه البلاد تَحوُّلًا نوعيًّا إذ تركّزت بعض تَجارِب مسرح الأطفال على الطابَع التعليميّ بشكل أساسيّ، واستُبعِد الربرتوار* الخياليّ واستُبدِل بمسرحيّات مَكتوبة للكبار كجُزء من سياسة إعلاميّة وإيديولوجيّة.

في ألمانيا حيث لمسرح الأطفال تقاليد عريقة، يُعتَبر مسرح Gripp's Theater في برلين الغربية سابقًا من الفِرَق المتميِّزة التي تُقدِّم عُروضًا تتَّصف بالفَرادة.

في فرنسا حيث بدأ الاهتِمام بمسرح الأطفال منذ الخمسينات، يَبرز اسْم الكاتب والمُخرِج ليون شانسوريل L. Chancerel (١٨٨٦-١٩٦٥) وكاترين داستيه C. Dasté التي أسّست فرقة «التُّفاحة الخضراء» المَعروفة للأطفال.

في العالَم العربيّ كانت عُروض الدُّمى هي الصيغة الأولى لمسرح الأطفال. بعد ذلك وفي الستّينات، أشْرَفتِ الحُكومات في البلاد العربيّة وخاصّة في مصر وسورية على مسرح الأطفال ضِمن السياسة الثقافيّة والتربويّة الشاملة، وقد تأسّس أوّل مسرح أطفال في مصر عام ١٩٦٤ في الإسكندريّة. في سورية تأسس مسرح العرائس عام ١٩٦٠ وكان يُقدِّم عُروضه ضِمن نطاق المسرح المدرسيّ، لكنّ بعض المُخرِجين اهتمّوا بتقديم عُروض دَوْريّة للأطفال يُؤدّيها مُمثِّلون كبار ومنهم المُخرِج مانويل جيجي (١٩٤٦-).

من العُروض المُميَّزة التي قُدِّمت للأطفال في العالَم العَرَبيّ عَرْض «يعيش المُهرِّج» الذي قَدَّمه الإيمائيّ اللبنانيّ فائق الحميصي (١٩٤٦-) عام ١٩٨١ بالاشتراك مع أسامة شعبان ومحمد القبيسي.

خُصوصِيَّة مَسْرَح الأطفال:

تَنبُع خصوصيّة مسرح الأطفال من خُصوصيّة

المُتلقّي فيه. فمع أنّ الأطفال قادرون أكثر من الكِبار على الدُّخول في لُعْبة الخيال وعلى تَقبُّل الأسْلَبَة* في تحقيق عناصر العَرْض، إلّا أنّهم أكثر انتباهًا إلى التفاصيل مِمّا يجعل من تحضير مسرحيّة للطّفل عمليّة صعبة تَتطلّب خِبْرة ودِراية بكافة المراحل، بَدءًا من تحديد الهَدَف المَرسوم لهذا المسرح واختيار الريبرتوار والنصّ، وانتهاء بأدقّ تفاصيل العمليّة الإخراجيّة وشكل الأداء*.

النَّصُّ المَسْرَحِيّ:

في الماضي كانت تُقدَّم للأطفال عُروض مُستَمَدَّة من كلاسيكيّات الأدب ومن التُّراث التاريخيّ والدينيّ كما هو الحال في المَسرح المدرسيّ*. فيما بعد، ونظرًا لنُدرة النُّصوص المكتوبة أساسًا لمسرح الأطفال، اتّكأ هذا المسرح على عالَم الحيوانات وعلى الحَكايا التي تَرسُم عالَمًا عجائبيًّا يَستثير خَيال الطفل مع تَحويلها إلى عُروض مَسرحيّة من خِلال الإعداد*.

في تَطوُّر لاحِق، وانطِلاقًا من الرَّغبة في تَنضير مسرح الطّفل، وبتأثير من التَّجريب مع الطّفل ومن خِلاله واستثمار الطاقات المُبدِعة لديه، صار هناك تَوجُّه للتعامُل مع مسرح الأطفال بشَكْل مُختلِف تمامًا من خلال الاستغناء عن النصّ ودَفْع الطفل بتوجيه من مُنشِّط مَسرحيّ في المدرسة أو المسرح للمُشارَكة في كِتابة النصّ وتحضير الديكور* ورَبْط التمثيل باللّعِب. تَتِمّ هذه التّجارِب إمّا في مدارس تَجريبيّة أو في إطار تَجمُّعات ثقافيّة، وعمليًّا لا يَكون الهدف الأساسيّ منها الوصول إلى عَرْضٍ جاهزٍ بقَدْر ما يَنصبُّ الاهتمام فيها على مَسار العمليّة الإبداعيّة. وقد تَرافق هذا النوع من التوجُّه المسرحيّ مع النظرة الجديدة للإبداع الفنّيّ مِثْل الرسم الحُرّ والتعبير الجَسَديّ والتعبير الشَّفَويّ والكِتابيّ.

من جهة أُخرى، استُخدِم هذا التوجُّه في مسرح الأطفال لغاية عِلاجيّة على الصعيد النفسيّ (انظر البسيكودراما).

أداء المُمثِّل والعَرْض:

كان الأداء في مسرح الأطفال خَطابيًّا في البِداية، وكان العَرْض فيه يَجْنح نحو الواقعيّة*، ثم تَوجّه الأداء في تَطوُّر لاحق إلى شكل مُؤسْلَب يَعتمِد على التعبير الجَسَديّ والإيماء* وفنّ المُهرِّجين في السيرك* وتِقنيّات لَعِب الأطفال، كما ازداد الاهتِمام بالارتجال* في العمليّة الإبداعيّة.

من جهة أُخرى تَخلّى العَرْض المسرحيّ عن الالتزام بضَرورة المُحاكاة* وتصوير الواقع على صَعيد الديكور والأغراض، وذلك استنادًا إلى سَعة خيال الطّفل واختِلاف مَنطِقه عن مَنطِق البالغ، وتَقبُّله لِما هو تجريبيّ ومُؤسْلَب بشكل تَلقائيّ.

كذلك فإنّ عُروض الأطفال تَحتوي غالبًا على الموسيقى والرَّقْص لكونها تَجذِب الطّفل ولكونها تُشكِّل لغة بَصَريّة وسمْعيّة مُوازية للكلام أو بَديلًا عنه.

مُشارَكَةُ الطِّفل وطَبيعَةُ التَّلَقّي:

يَتّجه مَسْرح الطّفل اليوم إلى الاعتِماد بشكل أساسيّ على مُشارَكة الطفل وأحيانًا تَدخُّله في مَجرى العَرْض مِمّا يزيد مِن حَيِّز الحِوار بين المُمثِّل والمُتلقّي؛ كما يَزداد التوجُّه نحو كَسْر العَلاقة التي يَفترِضها المَكان* المسرحيّ التقليديّ.

انظر: عُروض الدُّمى، المسرح المدرسيّ،

اللَّعِب والمسرح، التَّنشيط المَسرحيّ.

■ **الإعْداد** **Adaptation**
Adaptation

الإعداد بالمعنى الواسع للكلمة هو عَمليّة تَعديل تَجري على العمل الأدبيّ أو الفنّيّ من أجل التوصُّل إلى شكل فنّيّ مُغايِر يتطابَق مع سِياق جديد. وتَشمُل تَسمية الإعداد مُختلِف العمليّات التي تَتراوح بين التعديل البسيط لعَمَل ما، وبين عمليّة إعادة الكتابة بشكل كُلّيّ مع الحِفاظ على الفِكْرة، وهذا ما يُطلَق عليه بالعربيّة اسْم الاقتباس. كذلك دَرَجت العادة في مَجال المسرح أن يُشتَقّ من كلمة المسرح بالعربيّة فعل يُطلَق على الإعداد هو فعل مَسْرَحَ، أي حوّل مادّة ما لتُصبح صالحة للمسرح.

والإعداد شكل من أشكال الكِتابة لا يَقتصِر على مجال المسرح وإنّما يَطال كُلّ الفُنون والآداب: فهُناك إعداد الرِّوايات للسينما والمسرح والتلفزيون، وإعداد حَكايا الجِنّيّات *Féeries* للباليه* وإعداد القَصائد الشِّعريّة لتُقدَّم على خشبة المسرح وغيرها.

شاع الإعداد في العصر الحديث مع التوجُّه نحو تَداخُل الفُنون وزوال الحُدود بين الأجناس الأدبيّة والفنّيّة، ومع تَطوُّر الإمكانيّات الفَنّيَّة التي أتاحتها التكنولوجيا الحديثة (الإضاءة* والتسجيلات الصوتيّة واستِخدام الشّرائح الضوئيّة والڤيديو).

والتطابُق بين العمل الأصليّ الذي يَتِمّ الإعداد منه والعمل الجديد ليس مِعيارًا إلزاميًّا لكنّه أحد المَعايير الجَماليّة التي يُنظَر من خِلالها إلى العمل المُعَدّ، لأنّ الإعداد يُمكِن أن يَكون قِراءة* جديدة أو طَرْحًا جَديدًا يَقول شيئًا مُغايِرًا، خاصّة عندما يكون العمل مُرتكِزًا على أحد المواضيع التي ذاعت حتّى تَحوّلت إلى ما يُشبِه الأُسطورة، وهذا ما نَجِده في كثير من الأعمال نَذكُر منها فيلم الإيطاليّ فردريكو فيلليني F. Fellini الذي يُعالِج سيرة حياة «كازانوڤا» برُؤية مُغايِرة للطَّرْح التقليديّ، ومسرحيّة الفرنسيّ جان كوكتو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) «الآلة الجَهنميّة» التي تَطرَح أُسطورة أوديب برُؤية مُعاصِرة، ومسرحيّة المصريّ علي السالم (١٩٣٦-) «إنت اللي قتلت الوحش» التي تُعالِج نَفْس الأُسطورة في مَضمون جديد.

تَبوّأ الإعداد مكانه كشكل كِتابة في يومنا هذا لدرجة أنّه أُحيط بقوانين تُحدِّد أبعاده، منها عَقْد الإعداد الذي يَسمح فيه المُؤلِّف لشخص آخَر أن يَقوم بإعداد عَمَل جديد عن مُؤلَّفه الأصليّ، ومنها الشُّروط الماليّة التي تُحدِّد المبلغ الذي يُقدَّم للمُعِدّ بما يَتناسَب مع أعراف وقواعد المِهنَة.

الإعْدادُ المَسْرَحِيّ:

الإعداد المسرحيّ قديم قِدَم المسرح مع أنّ التّعبير لم يَظهر إلّا مُؤخّرًا. فنُصوص الكلاسيكيّين الإغريق تُعتبَر إعدادًا «دراميًّا» عن مادّة سَرْديّة هي الملاحم والأساطير؛ كما أنّ مسرحيّات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وعلى الأخصّ التاريخيّة منها، هي إعداد دراميّ أو اقتباس عن وقائع المُؤرِّخين القُدماء. كذلك كان الكُتّاب المسرحيّون في كثير من العُصور يستلهمون أعمالهم من الرِّوايات: فمسرحيّة «السيد» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤)، ومسرحيّة «دون جوان» للفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) هما نوع من الإعداد الدراميّ عن رِوايات وأساطير

إسبانيّة؛ وفي القرن التاسع عشر كانت بعض المسرحيّات الطبيعيّة إعدادًا عن الروايات الطبيعيّة كما هو الحال في مسرحيّة «جرمينال» المُقتَبسة عن رواية أميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) التي تَحمِل نفس الاسْم. وقد ظَلّ الأمر هكذا على مدى تاريخ المسرح، والأمثلة كثيرة نذكر منها مسرحيّة «الأخوة كارامازوف» التي أعدّها المُخرِج الفرنسيّ جاك كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) عن رِواية الروسي دستويفسكي Dostoïevski، ومسرحيّة «كاترين» التي أعدّها المُخرِج الفرنسيّ أنطوان ڤيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠) عن رِواية «أجراس بال» للفرنسيّ لويس أراغون L. Aragon.

يقوم الإعداد في المسرح على تعديل أو تَحويل نصّ غير دراميّ إلى نصّ دراميّ وذلك من خِلال تَحويل مادّة سَرْديّة (حِكاية أو أُسطورة أو رِواية أو واقعة) أو مادّة وثائقيّة (مُذكَّرات، وثائق) أو غيرها بحيث تُقدَّم على شكل أفعال وحِوار* بين شخصيّات. تَتطلّب هذه العمليّة دِراية بخُصوصيّة العَرْض المسرحيّ لأنها نوع من الكِتابة* تَفترض تقليصًا وتَقديمًا «مُختلِفًا» للمادّة السَرْديّة التي تُحوَّل إلى فعل (انظر حكاية)، مع إعادة الرَّبْط بين مقاطعها بحيث يُصبح لها مُبرِّر دراميّ.

كذلك تَشمُل عمليّة الإعداد جمع نُصوص مُبعثَرة لكاتب مُعيَّن وربطها بحياة الكاتب، وهذا ما نَجِده في مسرحيّة «A.A» التي أعدّها المُخرِج الفرنسيّ روجيه بلانشون R.Planchon (١٩٣١-) عن أعمال وحياة الكاتب المسرحيّ الفرنسيّ آرتور أداموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠). هناك أيضًا حالات يَكون فيها الإعداد ربطًا بين عِدّة نُصوص لنَفْس الكاتب أو لكُتّاب مُختلِفين وهذا ما يُطلَق عليه اسمْ التوليفة الدراميّة أو الإعداد الدراماتورجي. من الأمثلة على هذا النوع من الإعداد العَرْض الذي قَدَّمه الروسيّ ألكسندر تايروف A. Taïrov (١٨٨٥-١٩٥٠) تحت عنوان «الليالي المصرية» وجمع فيه نُصوصًا لشكسبير وبوشكين وبرنار شو تَدور حول شخصيَّة كليوباترا.

في بعض الأحيان يَصِل الإعداد إلى حَدّ إعادة الكِتابة بشكل كامل ويَقوم بهذه العمليّة الكاتب نفسه أو الدراماتورج* أو المُخرِج، أو تَقوم الفرقة* بأكملها بعمليّة إعادة الكتابة، وفي هذه الحالة يُطلَق على الإعداد اسْم الإبداع الجَماعيّ*. من الأمثلة على هذا النّوع من الإعداد العُروض التي قَدّمتها فِرقة مسرح الشمس في فرنسا أو فرقة شكسبير المَلَكيّة في إنجلترا. وفي كُلّ الأحوال فإنّ ظاهرة الإعداد المسرحيّ تَطورَّت مع فنّ الإخراج* لأنّ المُخرِجين كانوا مَيّالين لإعداد نُصوصهم الخاصّة.

والإعداد المسرحيّ يأخذ شكلين: الأوّل هو تقديم عمل ما بتِقنيّة مُغايِرة، وهذا ما يحصُل عند إعداد الرواية أو القصيدة للمسرح، والثاني تَعديل العمل الأصليّ بحيث يَتناسب مع الجُمهور* الذي يُقدَّم له (إعداد مسرحيّة مَكتوبة للكِبار من أجل تَقديمها للأطفال على سبيل المِثال، أو إعداد الكلاسيكيّات من أجل تقديمها لجُمهور مُعاصِر). في هذه الحالة يُمكِن أن يَذهب الإعداد إلى حَدّ تقديم قراءة جديدة للعمل الأصليّ تَحمِل إسقاطات مُباشَرة على الحاضر بحيث تَكون أكثر فعاليّة وتأثيرًا على الجُمهور، وهذا ما فعله المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في إعداده لمسرحيّة «أنتيجونا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٦-٤٠٦ق.م) حيث استَبْدل قوانين كريون في النصّ الأصليّ بجِهاز الاستخبارات النازيّ، والمُخرِج

الأمريكيّ بيتر سيلارز Peter Sellars (١٩٥٨-) في إعداده لمسرحيّة «الفُرْس» لأسخيلوس Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ق.م) بحيث تُطرَح مُشكِلة حرب الخليج المُعاصِرة.

الإعْداد والتَّرْجَمَة:

في كثير من الأحيان وعند تَقديم نصّ مسرحيّ مُترجَم، تكون عمليّة الإعداد مُحاوَلَة لمُلاءمة النصّ الأجنبيّ مع مَرجعيّة الجُمهور الذي تُقدَّم له، وكثيرًا ما يَلجأ المُترجِم / المُعِدّ إلى تعديل الأسماء وطبيعة الشخصيّات والمكان أو السِّياق بأكمله لهذه الغاية. وتبدو عمليّة الإعداد ضَرورة حقيقيّة حين يَحتوي النصّ الأصليّ على مقاطع باللَّهجة المَحليّة لا يُمكِن تَرجمتها، أو حين يكون مَكتوبًا بأبيات شِعريّة، وفي هذه الحالة يُحوَّل النصّ من خلال التّرجمة إلى اللُّغة النثريّة أو يُترجَم شِعرًا، مع ما يَفترِضه ذلك من تَصرُّف (تراجيديا «فاوست» للألمانيّ ولفغانغ غوته W. Gœthe (١٧٤٩-١٨٣٢) تَرجمها المصري محمد عبد الحليم كرارة شِعرًا).

في المسرح العَرَبيّ، انطلق الروّاد من رغبتهم في خَلْق مسرح مَحَليّ استنادًا إلى المسرحيّات العالميّة، فقد قاموا بترجمة النُّصوص المعروفة في الربرتوار* العالميّ بعد أن أقلموها مع ذَوْق الجُمهور فأضافوا مقاطع شِعريّة وغنائيّة، وغيّروا في الشخصيّات والمواقف وعرَّبوا الأسماء، وهذا ما فعله اللبنانيّ سليم خليل النقاش (؟-١٨٨٤) حين ترجمَ مسرحيّة «هوراس» لكورني وعرضها عام ١٨٦٨ تحت اسم «مي»، فقد قدّمها قائلًا: «هي رواية لحادِثة تاريخيّة مَشهورة أخذتُ بعض معانيها عن الفرنجيّة بيد أني خالفتُ أصلها بأشياء جَمّة مِمّا زادها حُسنًا، ووضعتُ لها أنغامًا ونمَّقتها بأشعار مُوافِقًا بذلك الذوق العَرَبيّ».

وقد ظلّ الإعداد ظاهرة مُلفِتة للنظر على امتداد تاريخ المسرح العَرَبيّ إذ أخذ أشكالًا وتسميات كثيرة أدّت إلى وِلادة مُصطلحات في اللُّغة العربيّة مثل الاقتباس والتعريب واللبْنَنَة (من لبنان) والتمصير (من مصر):

فالتعريب والتمصير واللبننة هي انتقال من سياق النصّ الأصليّ إلى السياق المَحليّ، ومن مُستوى لُغويّ إلى مُستوى لغويّ آخَر تَفرِضه اللغة العاميّة واللَّهجة المَحليّة، وهذا ما نَجِده على سبيل المثال في مسرحيّة «طرطوف» لموليير التي مَصّرها الكاتب الشعبيّ عثمان جلال (١٨٢٩-١٨٩٨) حين نَقلها إلى الزَّجل المصري وقَدَّمها عام ١٩٢٩ تحت اسْم «الشيخ متلوف» مع تَغيير أسماء كافّة الشخصيّات، ومسرحيّة «الفرافير» للمصريّ يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) التي أعدّها المُخرِج اللبنانيّ يعقوب الشّدراوي (١٩٣٤-) وقدّمها باللَّهجة العاميّة اللبنانية تحت اسْم «طرطور».

أما الاقتباس فهو أخذ الخُطوط الرئيسيّة للحِكاية أو الفكرة وخَلْق مَواقف جديدة مُختلِفة تمامًا، وغالبًا ما يُهمَل في هذه الحالة ذِكْر الأصل الذي اقتُبِسَتْ عنه المسرحيّة. فقد جاء في طبعة مسرحيّة «لباب الغرام أو المَلِك ميتريدات» التي قَدّمها السوري أبو خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٢) عام ١٨٨٤ في الإسكندريّة أنّها من تأليفه، ومن الواضح أنّها مُقتبَسة عن الكاتب الفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩). في حالات أُخرى يُشار بشكل أو بآخَر إلى الأصل، وهذا ما نَجِده في مسرحيّة «يعيشو شكسبير» التي قدّمها المُخرِج التونسي محمد ادريس (١٩٤٤-) وفيها إرجاع واضح من خِلال

التسمية والموضوع إلى مسرحيّة «روميو وجولييت» لشكسبير، ومن خلال التشكيلات الحَرَكيّة إلى الفيلم الأميركيّ «قِصّة الحيّ الغربيّ».

يَبدو الاقتباس مُلحًّا بشكل خاصّ حين يَتعلّق الأمر بالكوميديا* حيث تَختلِف شُروط الإضحاك من بَلَد لآخَر وهذا ما حصل عند نَقْل كوميديات البولڤار* الفرنسيّ إلى المسرح المصري، ونذكر مِثالًا على ذلك مسرحيّة «الأرض بتلف» التي قدّمها المصري فؤاد المهندس وهي مأخوذة عن مسرحيّة «توباز» للفرنسيّ مارسيل بانيول M. Pagnol (١٨٩٥-١٩٧٤) وغيرها.

- كذلك فإنّ إعداد نُصوص عالميّة جادّة وعلى الأخصّ في المسرحيّات ذات البُعْد التاريخيّ والسياسيّ يأخذ شكل إسقاط على الوضع الراهن كما فعل اللبنانيّ ريمون جبارة (١٩٣٥-) في مسرحيّة «القندلفت يَصعد إلى السماء» المأخوذة عن مسرحيّة «احتفال بمقتل زنجي» للإسبانيّ فرناندو أرابال F. Arabal (١٩٣٢-)، وحملت إسقاطًا على الحرب الأهليّة اللبنانيّة.

في بعض الأحيان كان الإعداد في المسرح العَرَبيّ تَحويلًا من نوع أدبيّ لنوع آخَر كما هو الحال في مسرحيّة المغربيّ الطيّب الصديقي (١٩٣٧-) المأخوذة عن مَقامات بديع الزّمان الهمذانيّ، والكثير من المُحاولات الأُخرى المسرحيّة للاستلهام من المادّة التراثيّة مثل ألف ليلة وليلة وسوق عكاظ غيرها.

انظر: الكِتابة، الدراماتورجيّة، القراءة.

■ إعْداد المُمَثِّل Actor's Training

La Formation de l'acteur

تَعبير ظهر حديثًا مع ظُهور الإخراج* ويُشكّل جُزءًا من مفهوم مُتكامِل حول فنّ المُمثِّل* بكافّة أبعاده بَدءًا من التمرين على الأداء* والإلقاء* والصوت والحركة* وتحضير الدَّوْر، وانتهاء بالإعداد الفكريّ والرُّوحيّ للمُمثِّل الناشىء. تَبلوَر هذا المفهوم وأخذ شكل مناهج تعليميّة مُتكامِلة ومدارس في الأداء من خِلال عمل مُخرِجين كبار في إدارة المُمثِّلين وتوجيههم ضِمن الفِرَق أو في المُحترَفات التجريبيّة أو ضِمن المعاهد الأكاديميّة فيما بعد.

الإعْداد والتَّدْريب:

ومفهوم إعداد المُمثِّل ليس جديدًا، فقد كان بعض المُمثِّلين الناشئين يَتتلمذون على يد مُمثِّل مشهور أو يَستوحون منه أسلوب الأداء. كما أنّ ارتباط التمثيل في الماضي بعائلات وحِرفيّات وفِرَق دائمة كما في المسرح الشرقيّ* والسيرك* يَعني وجود تدريب منذ الصِّغر على مفاتيح المِهنة. كذلك فإنّ قيام المُمثِّل بأداء نَفْس الدَّوْر لفترة طويلة - كما كانت العادة في الماضي - هو نوع من الإعداد الذاتيّ والتطوير الحِرَفيّ يُكتَسب بحُكم المُمارسَة والخِبْرة وتَراكُم التَجربة.

اختلفتْ نوعيّة التدريب في الماضي باختلاف تَوجُّهات المسرح على مدى تاريخه ونوعيّة المَهارات المطلوبة من المُمثِّل: ففي المسرح اليونانيّ حيث كان النصّ هو الأساس، والمَهارة اللفظيّة هي المِعيار في نَجاح المُمثِّل، كان المُمثِّل يُسمّى hipokrites= الذي يُجيب. أما في المسرح الرومانيّ حيث كان العَرْض بمُكوّناته يَطغى على النصّ، والمَهارة الجَسَديّة أهمّ، فقد كان المُمثِّل يُسمّى histrion= الذي يَرقُص. كذلك كانت مُمارسَة المِهنة تَتطلّب تَدريبًا جَسديًّا شاقًّا في المسارح الشعبيّة التي تَتطلّب أداءً

جَسديًّا عاليًا كما هو الحال في الكوميديا ديللارته* والسيرك، في حين أنّ تَزايُد سيطرة النصّ في المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ وما تلاه جعل التدريب يَتركّز على الإلقاء وطريقة التنغيم *Déclamation*.

اعتبارًا من القرن التاسع عشر ومع ظُهور الإخراج والتوجُّه نحو خَلْق مسرح جديد، ومع تَنوُّع مُتطلّبات المُخرِجين والمدارس الجَماليّة التي يَنتمون إليها، صارت هناك حاجة لمُمثّل مُختلِف يَتجاوز أداؤه مهارات الإلقاء والقُدرة على التشخيص إلى القُدرة على اللّعِب والتعبير بالجسد، كما في المسارح الشعبيّة، وصار لِزامًا على المُمثّل أن يُطوِّر أسلوبه الأدائيّ ويُجدِّد تِقنيّاته مِمّا تَطلّب إعدادًا خاصًّا.

تَجلّى ذلك في توجُّه غالبيّة المُخرِجين إلى تأسيس مدارس مسرحيّة ومُحترَفات كانت نَواة للمعاهد* الأكاديميّة فيما بعد وللتجريب* في المسرح. من أهمّ هذه المدارس مدرسة «لو ڤيو كولومبييه» Le Vieux Colombier التي أسّسها الفرنسيّ جاك كوبو Jacques Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) في بِدايات القرن، والستوديو الذي أسّسه الروسيّ كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في المَسرح الفنّيّ في موسكو، ومُحترَف الفرنسيّ شارل دولـلان Charles Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩) للتجريب في الفنّ الدراميّ، والمدرسة التي أسّسها الإنجليزيّ غوردون كريغ Gordon Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) في حَلْبة غولدوني في فلورنسا.

كذلك تأثّر مفهوم إعداد المُمثّل بالدّراسات النظريّة التي طَوّرها الفرنسيّ فرانسوا ديلسارت F. Delsartes والسويسريّ إميل جاك دالكروز E.J. Dalcroze حول النِّظام الحَرَكيّ وقانون التقابُل (كُلّ وظيفة في العقل تُقابِلها وظيفة في الجَسَد)، وحول طُرُق التعبير بالجسد في فنّ الإيماء* وفي الارتجال*، وحول تِقنيّات الاسترخاء والتنفُّس. وبالفعل فإنّ غالبيّة المُخرِجين استَلهموا من هذه الدّراسات تمارين دخلتْ فيما بعد في أساليب التعليم المَنهجيّة:

- استنَد شارل دوللان في المُحترَف الذي أسّسه على نَماذج مُستقاة من المسرح الإليزابثيّ ومن الكوميديا ديللارتة ومن المسرح اليابانيّ ليتوصّل إلى عَرْض مسرحيّ مَبنيّ على أداء المُمثِّل. وأسلوب دوللان يَقوم على حثّ المُمثّل على أن يَشعُر بالدَّوْر الذي يُؤدّيه قبل أن يَصِل إلى مرحلة التعبير. وقد طرح لذلك مجموعة تمارين منها تمارين الجسد والارتجال (لِيَكتشِف المُمثّل وسائله الخاصّة في التعبير) وتمارين القِناع الحياديّ *Masque neutre* والقِناع النّصفيّ (ليكتَشف المُمثّل قُدرات التعبير بالجسد لا بالوجه وليَشعُر بحواسّه الخَمْس). كما وضع تمارين مُستوحاة من حركات الحيوانات.
- أما غوردون كريغ الذي أراد جَعْل المسرح فنّ الحركة في الفضاء، فقد استوحى الكثير من الكوميديا ديللارته وعُروض الدُّمى*، وتَطلَّب من المُمثّل أن يَكون دُمية خارِقة *Surmarionnette* تَقوم بأداء حياديّ له طابَع طَقسيّ بَدَلًا من أن يُجسِّد شخصيّات فرديّة لها بُعْد بسيكولوجيّ، ولذلك استبعد أيّ تحضير بسيكولوجيّ للدَّوْر.
- كذلك فإنّ الروسيّ ڤسيڤولود ميبرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) اهتمّ بإعداد المُمثّل جسديًّا من خِلال تمارين رياضيّة عنيفة تُساعده على تَطويع الجسد بشكل كامل (انظر بيوميكانيك).

مَنْهَج ستانسلافسكي:

طَرَح كونستانتين ستانسلافسكي مَنهجًا مُتكاملًا في إعداد المُمثِّل سجّله في كتاباته ويَدور حول مَحاور ثلاثة: إعداد المُمثِّل، بِناء الشخصيّة، إعداد الدَّوْر.

يَدمُج ستانسلافسكي في مَنهجه بين التِّقنيّات الداخليّة والخارجيّة للتوصُّل إلى ما يُسمّيه الحالة المُبدِعة والحقيقة الإنسانيّة للشخصيّة. وقد انطلق في ذلك من رَفضه للكليشهات وللأداء التقليديّ المُبالَغ به في المسرح الروسيّ، ومن الرَّغبة في الدُّخول في عُمْق النصّ من خِلال التركيز والاندماج. وقد اقتَرح ستانسلافسكي على مُمثِّليه القِيام بقراءة مُسبَقة ودقيقة للنصّ (القراءة ما بين السُّطور) تليها قِراءة جَماعيّة حول الطاولة قَبْل الشُّروع في تحضير العَرْض. كذلك طلب من المُمثِّل أن يَستكشف القُدُرات المُبدِعة الكامنة في داخله وأن يَستثمر المَخزون الحياتيّ الذي أَطلَق عليه اسْم الذاكرة الانفعاليّة *Mémoire affective* لتحقيق التطابُق بين تَجرِبته الحياتيّة ومسار الشخصيّة* في العمل، وللتوصُّل إلى تفسير وفَهْم الشخصيّة واكتشاف حقيقتها الداخليّة قَبْل تشخيصها (فنّ المُعايشة). كذلك طَوّر ستانسلافسكي تِقنيّات جَسَديّة مُستمدَّة من الإيماء والارتجال للوُصول إلى مِصداقيّة في الأداء.

من الذين تأثّروا بمَنهج ستانسلافسكي الروسيّ يفغيني ڤاختانغوف **E. Vakhtangov** (١٨٨٣-١٩٢٢) الذي يُعتَبر أسلوبه في إعداد المُمثِّل خُلاصة بين مَنهَج ستانسلافسكي وميرخولد، لكنّه ذهب أبعد من ستانسلافسكي في تَطوير الأداء الحَرَكيّ.

دخل مَنهج ستانسلافسكي إلى أمريكا مع مايكل تشيخوف **M. Tchekhov** (١٨٩١-١٩٥٥) ولي ستراسبرج **L. Strasberg** (١٩٠١-١٩٨٢)، لكنّه خضع للتحريف والتقليص وحُجِّم إلى مجموعة تمارين لتدريب المُمثِّل.

أُسْلوب بريشت:

انتقَد الألمانيّ برتولت بريشت **B. Brecht** (١٨٩٨-١٩٥٦) مَبدأ التعليم المِهنيّ للمُمثِّل، واعتبر أنّ إعداد المُمثِّل يَتِمّ من خِلال تَراكُم الخِبْرة التي يَكتسبها مع الزمن، وهذا ما أسماه العمل التراكُميّ ***Work in progress***، ولكنّه رغم ذلك اقتَرح تمارين مسرحيّة لتُدرَّس في معاهد التمثيل (انظر أداء المُمثِّل). بالمُقابِل، اعتبَر بريشت أنّ المُمثِّل يجب أن يَقوم بنوع من القِراءة* الدراماتورجيّة للدَّوْر ليَفهم الصيرورة التاريخيّة التي تَتحكّم بأفعال الشخصيّة وصِفاتها، أي إنّه جعل من المُمثِّل شريكًا أساسيًّا في تحديد مَنحى العمل المسرحيّ.

شَكّل أسلوب بريشت في العمل مع المُمثِّل وفي أداء الدَّوْر اتِّجاهًا تَطوَّر لاحقًا في الغرب واغتنى بتَجارِب مِثْل تَجرِبة الإنجليزيّة جون ليتلوود **J. Littlewood** (١٩١٤-) في مُحترَفها في إنجلترا، وتَجرِبة السويسريّ آلان كناب **A. Knapp** الذي طَوَّر مَنهجًا مُتكامِلًا في إعداد المُمثِّل يَقوم على الارتجال والكِتابة المسرحيّة من خِلال تعامُل المُمثِّل مع مُجمَل العناصر المسرحيّة، وطَرَح هذا المَنهج في كتابه «آ.ك، مدرسة في الإبداع المسرحيّ» ١٩٩٣).

التَّدْريب Training:

تَطوَّر مَفهوم التَّدريب ***Training*** في النِّصف الثاني من القرن العشرين حيث صار يَدلّ على مَنظور مُتكامِل لإعداد الإنسان في المُمثِّل، وهي فكرة مُستَمَدَّة من إعداد المُمثِّل في المسرح الشرقيّ التقليديّ، ويُعتبَر الفرنسي أنطونان آرتو

A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) أوّل مَنْ دعا إلى هذا التوجُّه. لم يَضع آرتو مَنهجًا مُتكامِلًا في إعداد المُمثِّل لكن ما تَطلَّبه من المُمثِّل يَندرج في إطار تَجرِبة صُوفيّة تَتجاوز المادّة لتُحقِّق على الخشبة الترابُط بين الفكر والحركة والفعل. بَلْوَر البولونيّ جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) فكرة التدريب اعتبارًا من الستّينات وحَقّق الجمع بين السِّياق الصُّوفيّ ومجموعة من التمارين الجسديّة، وتوصّل إلى جعل تدريب المُمثِّل جُزءًا من تَجرِبة حياتيّة صُوفيّة.

في فترة لاحقة، أخذت فكرة التدريب أبعادًا جديدة تَتجاوز هَدَف تحضير العَرْض إلى خَلْق طبيعة ثانية للمُمثِّل، وهذا ما طَوّره الإيطاليّ أوجينيو باربا E. Barba (١٩٢٧-) الذي نَظَّم ضِمن فرقته «مسرح الأودين» Odin teatret دَوْرات تدريبيّة تقوم على تمارين في الحركة والصوت وتعليم تِقنيّات الارتجال. استوحى باربا عمله في تدريب المُمثِّل من وَضع المُمثِّل في الثّقافات غير الأوروبيّة (انظر الأنتروبولوجيا والمسرح) وعلى الأخصّ المُمثِّل في مسرح النو*، وأوبرا بكين* ومسرح الكاتاكالي*، كما استلهَم من الباليه* الكلاسيكيّة.

إعدادُ المُمَثِّل في المَسرَح الشَّرقيّ:

في المسرح الشرقيّ، حيث ارتبَط المسرح بالطُّقوس وبالمُمارَسات الدينيّة، اتَّخذ إعداد المُمثِّل بُعدًا مُختلِفًا هو نوع من الإعداد الرُّوحيّ والجسديّ. يَعود الفضل في بَلورة هذا التوجُّه إلى اليابانيّ زيامي Zeami (١٣٦٣-١٤٤٣) الذي تَرَك تعاليمًا سِرّيّة مُستَمَدّة من فلسفة الزن البوذيّة أعطت لمسرح النو اليابانيّ بُعدًا فلسفيًّا وروحانيًّا، وكان لها تأثيرها الكبير على أداء المُمثِّل في اليابان ثُمّ في العالَم الغربيّ لاحِقًا.

والتمارين التي يقوم بها المُمثِّل حسب تعاليم زيامي تُخضِع تِقنيّات الجسد لفكر ورُوحيّة مسرح النو، وتُؤثِّر في المُمثِّل على الصعيد الشخصيّ لأنّها تَصقُله من الداخل وتُعطيه جاهزيّة وسيطرة على المَلَكات الجسديّة تَبدأ من الطُّفولة وتَستمرّ حتى سِنّ النُّضج حيث يُعتبَر المُمثِّل جاهزًا لأداء دَوْرٍ مسرحيّ خاصّ به.

في المسرح الصِّينيّ يَنصبُّ الإعداد على تعليم المُمثِّل الأعراف* والروامز* الحركيّة. في عام ١٩٠٤ أسّس المُمثِّل يي شونشان Yi Chunshan أوّل مدرسة خاصّة مَجانيّة لتعليم الأداء في أوبرا بكين يَلتحِق بها التلاميذ منذ سِنّ الثامنة. يَدوم التدريس في هذه المدرسة سبع سنوات ويَشمُل تدريبات قاسية جِدًّا صوتيّة وجسديّة مع دُروس في الغناء والإيقاع*. كذلك يَتركّز التعليم على تَوزيع نُصوص مُحدَّدة وأدوار مُحدَّدة لكُلّ مُمثِّل تَسمح له بالاختصاص في نَفْس الدَّوْر مدى العمر.

مَعاهِد التَّمْثيل:

تَطوَّر مَنظور إعداد المُمثِّل وتَنوَّعت الأساليب التي تُؤدّي إليه مع تأسيس المدارس الأكاديميّة ومعاهد التمثيل التي كَرَّست مناهج تعليميّة تجاوزت هَدَف تحضير عَرْض ما وتكريس أسلوب مُحدَّد إلى إكساب المُمثِّل قُدرة على أداء كافّة الأدوار وبكافّة الأساليب مع دَعمه بثقافة مسرحيّة نظريّة.

على الرَّغم من الأهمّيّة التي تكتسِبها المعاهد في إعداد المُمثِّل بشكل عِلميّ، إلّا أنّ بعض المُخرِجين يُفضِّلون المُمثِّل الذي لم يَخضَع لِدراسة أكاديميّة لكي يُعدُّوه ضِمن أسلوبهم الخاصّ وفي مدارسهم الخاصّة.

يُعتَبر كونسرفاتوار باريس الذي تأسَّس عام

١٧٨٦ المؤسَّسة التعليميّة الأولى في الغرب. وفي ألمانيا تأسَّست أوّل مدرسة بإدارة المُمثِّل كونراد إيكوف K. Ekhof (١٧٢٠-١٧٧٨) الذي أخضع الدِّراسة فيها لشُروط دقيقة وأعدّ فيها أفضل المُمثِّلين الألمان. أوّل مدرسة لها طابَع رسميّ افتُتحت في إنجلترا عام ١٨٦١، أمّا في أمريكا فتُعتَبر أكاديميّة نيويورك للفنّ الدراميّ التي تأسَّست عام ١٨٨٤ من أوائل المدارس المسرحيّة هناك، كما أنّ تدريب المُمثِّل يَدخُل ضِمن التعليم الجامعيّ. في روسيا أقدم مُؤسَّسة مسرحيّة تعليميّة هي الغيتيز GITES التي تأسَّست عام ١٨٧٨ في موسكو وتَحوّلت إلى كونسرفاتوار عام ١٨٨٦. بالإضافة إلى هذه المعاهد هناك الكثير من المدارس الخاصّة في إعداد المُمثِّل أشهرها مدرسة الفرنسيّ جاك لوكوك J. Lecoq (١٩٢١-).

في العالَم العَرَبيّ، كان المُمثِّلون من الروّاد يَكتسبون خِبرتهم بالمُمارَسة في الفِرَق المسرحيّة، ويُقال إنّ السوريّ إسكندر فرح كان مُختصًّا بتعليم التمثيل في الفرقة التي أسَّسها عام ١٨٨٣ السوريّ أبو خليل القبّاني (١٣٨٣-١٩٠٢) في حين كان القبّانيّ يَنصرف إلى أمور الغِناء والتلحين. وحين أسَّس فرح فرقته الخاصّة كَلّف المُمثِّل المصريّ رحمين بيبس الإشراف على تدريب المُمثِّلين. في عام ١٩٠٤ سافر اللبنانيّ جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) إلى فرنسا مَبعوثًا على نَفَقة الخديويّ عباس حلمي بقَصْد تَعلُّم فنّ التمثيل لكي يعود ويَفتتح مدرسة لتعليم الأداء، وبالفعل دخل الكونسرفاتوار وتَتلمذ لدى المُمثِّل سيلڤان فاكتسب طريقة أداء نَقلها لمُمثِّليه لاحقًا.

افتُتِحت المعاهد المسرحيّة اعتبارًا من مُنتصَف القرن، وأوّل معهد هو كونسرفاتوار الفنّ الدراميّ في القاهرة الذي تأسّس عام ١٩٣٠، ثم أُنشىء المعهد العالي لفنّ التمثيل في ١٩٤٤ وتَحوّل إلى أكاديميّة عام ١٩٦٢. في العراق تأسّس قسم مسرح تابع لمعهد الفُنون الجميلة في بغداد عام ١٩٤٠، وفي عام ١٩٦٨ تأسّس قسم آخر للمسرح في الجامعة. في تونس تأسَّست أوّل مدرسة للمسرح في ١٩٥٩ ثم طُوِّرت إلى معهد للمسرح، وفي نفس العام تأسّست مدرسة للمسرح في المغرب. في لبنان أنشأ منير أبو دبس ستوديو المسرح في ١٩٦٠ ثم افتُتح قِسْم الفنّ المسرحيّ في جامعة بيروت بإدارة أنطوان مُلتقى. وأوّل معهد تمثيل في ليبيا تأسّس عام ١٩٦٢، وفي الجزائر عام ١٩٦٥ وفي الكويت عام ١٩٧٣. في سورية تأسّس المعهد العالي للفُنون المسرحيّة في دمشق عام ١٩٧٧.

انظر: أداء المُمَثِّل.

■ الأعْرافُ المَسْرَحِيّة **Conventions**

Conventions

كلمة Convention في اللغات الأجنبيّة مأخوذة من اللّاتينيّة Conventio التي تَعني قاعدة أو اتِّفاق. وتُستخدَم باللغة العربيّة كلمات مُتعدِّدة تُعطي نَفْس المعنى مِثْل العُرْف أو الاصطِلاح أو المُواضعة (ما يتواضَع عليه).

والعُرف في الحياة الاجتماعيّة هو ما اتَّفق عليه الناس بشكل مُعلَن أو بشكل ضِمنيّ وله فعل القانون. وهو في الفنّ والأدب اتِّفاق ضِمنيّ حول جَوانب فنّيّة أدبيّة أو أيديولوجيّة بين القائم على العمل الفنّيّ والأدبيّ ومُتلقّيه. وشرط تحقُّقِه كعُرْف أن يَكون مُشتَرَكًا بينهما. وهذا الاتفاق يَسمح لمُتلقّي العمل بأن يَقبل ما يُوحي به العمل الفنّيّ والأدبيّ وبذلك يَتِمّ التلقّي بشكل كامل. بمعنى آخَر فإنّ معرفة الأعراف عُنصر

أساسيّ في تحقيق مَسار التواصُل*، والجَهْل بها يَكسِر هذه العمليّة ويُلغيها.

ووجود الأعراف أمر مُلازم لوجود الفنّ والأدب بشكل عام والمسرح بشكل خاصّ بسبب طابعه الإيهاميّ. فالعُرْف هو تقليد يَتكرّس ويَتثبّت مع الزمن فيُصبح نوعًا من الاتّفاق غير المُعلَن، ونوعًا من البديهيّات التي تَدفع المُتفرّج* لأن يَقبل الدُّخول بلُعبة الإيهام*. وإذا تَغيّر ذلك، أي تَمّ استخدام عُرْف ما بعد زواله أو أُبرز بحيث يكون مُلفِتًا للنظر، يَتغيّر وضع العُرْف ووظيفته لأنّه يُصبح من عوامل كَسْر الإيهام وتحقيق المَسرحة*، وهذا ما يَتحقّق على سبيل المِثال حين تُوضع عُلْبة المُلقِّن* على الخشبة بشكل مقصود في مسرحيّة حديثة فتُعتَبر تذكيرًا بعُرْف قديم وتأخذ دَلالة مُحدَّدة.

لا يُمكِن الحديث عن عُرْف واحد بالنسبة للمسرح لأنّه فنّ مُركَّب له طابع اجتماعيّ وفنيّ وفيه بُعد إيديولوجيّ وفكريّ، ولذلك نَجد مجموعة من الأعراف المُختلِفة تَتحكّم بالعمل المسرحيّ منها ما هو فنّيّ ومسرحيّ بَحْت مِثْل التقطيع* إلى فصول، وفَتْح السِّتارة* وإغلاقها؛ ومنها ما يَنبُع من أعراف اجتماعيّة كما هو الحال حين كان الرجال يَلعبون أدوار النساء في زمن لم تكن فيه فكرة صُعود المرأة على الخشبة مقبولة اجتماعيًّا، أو فيما يَتعلّق بعدم تصوير مَشاهد الحُبّ أو العَرْي على الخشبة في مُجتمعات لا تَتقبّل ذلك؛ ومنها ما تكرّس مع الزمن كتقاليد اجتماعيّة لمُشاهدة المسرح كالذَّهاب إلى المسرح بثياب السهرة في بعض البلدان، والتصفيق في نهاية العَرْض، وتناوُل الطعام والشراب أثناء العَرْض في المسرح الإليزابثي وفي المسرح الصِّينيّ إلخ؛ ومنها ما يَتأتّى من مُعتقَدات مُعيَّنة كتصوير الموت على شكل امرأة مُقنَّعة تَحمِل مِنجلًا أو على شكل هيكل عَظميّ، وحركات الأيدي المُرمَّزة في الكاتاكالي*، وهي عُرْف له عَلاقة بمُمارَسات طَقسيّة في الهند، ونِظام الألوان في المسرح الصِّينيّ الذي يَستمِدّ أصوله من العِبادات.

الأعرافُ وتَصْويرُ الواقِع:

للأعراف المسرحيّة عَلاقة مُباشَرة بتصوير الواقع إذ إنّها تَسمح للمُتفرّج الدُّخول في اللُّعبة المسرحيّة وخاصّة في الإيهام. فالمُحاكاة* حسب المفهوم الأرسطوطاليّ تَتِمّ في المسرح بأسلوب هُنا/الآن، أي إنّ المسرح يَعرِض الحَدَث وكأنّه يجري أمام أعين المُتفرّجين. وبَدَلًا من تقديم الحياة كُلّها على الخشبة، فإنّه يُقدِّم جُزءًا منها مع الإيحاء بأنّ ما يُقدِّمه هو الحقيقة ورُبّما الواقع، ولا يَتحقّق ذلك إلّا من خلال الأعراف. فعلى الرَّغم من معرفة المُتفرّج بأنّ هذه الأعراف هي أمر مُصطنَع إلّا أنّه يَقبلها كما هي دون استنكار أو تَساؤل، وتكتسِب الأحداث المَعروضة بالنِّسبة له مَظهر الواقعيّة والصِّدق (يَقبل المُتفرّج حركة وقوع المُمثّل على الأرض للدّلالة على موت الشخصيّة)، والمُهمّ هو أنْ يَشعُر المُتفرّج بأقلّ قَدْر مُمكِن من الازدواجيّة بين ما هو حقيقيّ وما هو واقعيّ.

كذلك تَلعب الأعراف دَوْرًا كبيرًا في اندماج المُتفرّج بالعمل المسرحيّ واعتبار أنّ ما يراه حقيقي. فموقف المُتفرّج العارف بالأعراف مُختلِف تمامًا عن المُتفرّج غير العارف، وهذا الأمر يُحدِّد نوعيّة المُتعة*: مُتعة مُتابَعة الأداء أو مُتعة الدُّخول بلُعْبة الإيهام والتمثُّل*.

الأعراف في النَّصّ والعَرْض:

- تَتحكّم الأعراف بالمشروع المسرحيّ بكافّة

مراحله منذ كتابة النصّ وحتّى تَقديمه على الخشبة. وهي تَتغيّر مع الزّمن. فتِقنيّات الكِتابة المسرحيّة هي مجموعة القواعد* التي يَعرفها الكاتب ولا يَخرِقها إلّا قاصدًا رَغبة في التجديد. من هذه القواعد ما له عَلاقة بتقاليد الكِتابة في زمن مُحدَّد مِثْل سيطرة النصّ الحِواريّ، ووجود الإرشادات الإخراجيّة* والتقطيع إلى فُصول ومَشاهد أو لَوحات، ومنها ما له عَلاقة مُباشرة بتحقيق وُصول الرسالة للمُتلقّي مِثْل الحديث الجانبيّ* والمونولوغ*، وهُما من أعراف الكِتابة التي تَسمح بإبلاغ المُتفرِّج عن المكنونات الداخليّة وعن نَوايا الشخصيّة*.

تُعتبَر الأعراف المسرحيّة وسيلة لتحقيق الإيهام بالواقع في غياب الإمكانيّات التِّقنيَّة المُتطوِّرة في العَرْض. ولمّا كان المسرح الأرسطاليّ* يَسعى لتحقيق مُشابَهة الواقع كهَدَف أساسيّ، فإنّ الكثير من الأعراف كانت وسيلته للتوصُّل إلى هذا الهَدَف عمليًّا: فالديكور المُتزامِن *Décor simultané* في القُرون الوسطى كان وسيلة لتعريف المُتفرِّج بما يُمكِن أن يجري في مكانين مُختلِفين، والمكان الحياديّ في المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ وسيلة لجَمْع كُلّ الأحداث في مكان واحد -تَبعًا لقاعدة وَحدة المكان، وسرد ما يَحصُل بين فصول المسرحيّة يَسمح بتقبُّل الانتقال بالأحداث من مكان إلى آخَر دون تبديل الديكور*، وباختصارِ الأحداث التي يُمكِن أن تستغرق زمنًا طويلًا بحيث تُقدَّم في ساعات قليلة هي ساعات العَرْض.

كذلك فإنّ الأعراف تَسمح بتحويل الخشبة مَحدودة الأبعاد إلى مكان آخَر واسع يَرسُم الديكور وقواعد المنظور* والكواليس* أبعاده الجديدة، وبجعل أيّ قطعة من الزِّيّ المسرحيّ* والأكسسوار* بديلًا عن أغراض حقيقيّة في الواقع. كما أنّ الأعراف تَجعل المُتفرِّج يَقبَل فكرة أنّه مُتلصِّص على الحدث من خِلال جِدار رابع* غير مَرئيّ، والأعراف هي التي تُجبِر المُتفرِّج أيضًا على عدم التدخُّل في مُجرَيات الأحداث.

الأعْراف والقَواعِد والرَّوامِز:

الأعراف هي قواعد يَلتزِم بها صاحب العمل المسرحيّ (الكاتب أو المُخرِج أو المُمثِّل)، وحين تُكرَّس ويَقبلها المُتلقّي في عمليّة التواصُل تُعتبَر عندئذ أعرافًا، خاصّة وأنّ بعض الأعراف المسرحيّة هي نتيجة لوُجود قواعد مُعيَّنة للمسرح في زمن الكتابة ولرُؤية مُعيَّنة لشكل العَرْض. فقاعدة الوَحَدات الثلاث* وقاعدة حُسْن اللِّياقة* تَحكّمت بالكِتابة وصارت من أعراف المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ. كذلك فإنّ استخدام العربيّة الفُصحى عُرْفٌ من أعراف الكِتابة في المسرح العَرَبيّ، مثلما كان استخدام الوَزْن الإسكندري (١٢ مَقطعًا صوتيًّا) والكِتابة الشِّعريّة عُرفًا من أعراف الكِتابة في المسرح الفرنسيّ الكلاسيكيّ. كذلك فإنّ استبدال الديكور المُشيَّد بوَصْف للمكان في النصّ هو من أعراف الكتابة في المسرح الإليزابثي والإسبانيّ. نتيجة لذلك يُمكن قراءة تاريخ المسرح بأكمله وتاريخ الأنواع* المسرحيّة من خِلال تطوُّر القواعد والأعراف (أعراف المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ، أعراف المسرح الإليزابثي، أعراف المسرح الشرقيّ*، أعراف الأوبرا* إلخ).

يَقبل المُتفرِّج الأعراف دون أن يَتوقَّف عندها عندما تكون جُزءًا من لاوَعْيه المَعرفيّ على العكس من الرَّوامز* التي تَتطلَّب تَفكيكًا واعيًا من قِبَل المُتلقّي وتُعتَبر جُزءًا من النشاط التأويليّ

الذي يَقوم به (انظر التأويل). وتَتحوَّل بعض الأعراف إلى روامز عندما تُقدَّم خارج إطارها المكانيّ والزمانيّ الأصليّ المسرحيّ والاجتماعيّ البيئيّ، فأعراف المسرح الشرقيّ والكوميديا ديللارته* تُصبح روامز بالنسبة لجُمهور لم يَتعوَّد عليها.

من هذا المُنطَلق كانت فكرة مسرح العُرْف الواعي *La convention consciente* الذي دعا إليه الناقد الروسيّ ڤاليري بريوسوف V. Brioussov أساسًا للمسرح الشَّرْطيّ حيث يُستخدَم العُرْف أو الأعْراف بشكل مقصود ولغاية مُحدَّدة (انظر الشَّرطيَّة).

الأعْراف في المَسْرَح العَرَبِيّ:

عندما دَخَل المسرح بشكله الغربيّ إلى البلاد العربيّة مع الروّاد كان هناك مَزْج بين أعراف هذا المسرح وبين أعراف الفُرْجة الخاصّة بالمجتمع العَرَبيّ. فقد كانت العُروض الأولى تُقدَّم في باحات البُيوت وكانت النساء تَجلِس في الغُرَف المُطلَّة على تلك الباحات بحيث يُشاهِدْنَ العَرْض بعيدًا عن أنظار بَقيّة المُتفرِّجين. مع ذلك كانت تُوجد بعض الأعراف المُستمدَّة من شكل المكان في المسرح الغربيّ (عَلاقة المواجهة بين الخشبة والصالة* والسِّتارة، وعُلْبَة المُلقِّن كانت موجودة في الشكل السينوغرافي لهذه العُروض).

ومع الزمن اكتَسَب المسرح العربيّ تَدريجيًّا كُلّ أعراف المسرح الغربيّ (شكل العَرْض، شكل العُلْبة الإيطاليّة* وشكل الأداء* والإلقاء* وأعراف الكِتابة)، مع استبعاد ما يَتنافى مع الأعراف الاجتماعيّة المَحليّة وتَغْييب بعض الموضوعات. في الستّينات من هذا القرن، بدأت المُطالَبة بالبحث عن مسرح أصيل فتجَلّى ذلك بالبحث عن أعراف مسرحيّة خاصّة وجديدة ضِمن تقاليد الفُرْجة الموجودة في المُجتمع العربيّ.

انظر: قَواعد مسرحيّة، روامز.

■ الأغون **Agon**

Agon

Agon كلمة يونانيّة كانت تَعني الصِّراع أو المُبارَزة، ثُمّ تَطوَّر المعنى ليَدلّ على المُساجَلة في المسرحيّات الإغريقيّة، وتُستخدَم الكلمة بلفظها اليونانيّ في كُلّ اللغات.

والأغوان القائم على الصِّراع الكلاميّ أو الجسديّ أو الدراميّ ليس قَصْرًا على المسرح، فقد كان ولا يزال موجودًا بأشكال مُتنوِّعة في مُختلَف حَضارات العالَم. كذلك فإنّ الباحث الفرنسيّ روجيه كايوا R. Caillois الذي دَرَس اللَّعِب من وُجهة نظر اجتماعيّة في كتابه «الألعاب والناس» (١٩٥٨) اعتبَر لُعبة المُساجَلة Agon إحدى المُكوِّنات الأربعة الأساسيّة للنشاط اللَّعِبيّ الذي يَتميّز عن النشاط العمليّ في حياة الإنسان إلى جانب لُعبة التقليد Mimesis ولُعبة الحظّ Alea ولُعبة الدَّوخة Illynx (انظر اللَّعِب والمسرح).

ذهب الباحث المسرحيّ البولونيّ تادوز كافزان T. Kowzan أبعد من كايوا فاعتبَر النَّدْب الجَماعيّ في طُقوس الموت في بعض المُجتمعات، والألعاب الرياضيّة والمُساجَلة اللفظيّة العلنيّة شكلًا من أشكال الأغون وأدرَجَها في نِطاق العُروض (كتاب «الأدب والعَرْض» ١٩٧٥).

وبالفعل كانت الاحتفالات الجنائزيّة القديمة في اليونان، وخاصّة تلك التي تُقام للشخصيّات الهامّة تحتوي على مُساجَلة تُسمى أغون تَجري حول المَذبح أو حول جُثّة المَيْت، وتُستخدَم

فيها لغة رَمزيّة (في الإلياذة يَصِف هوميروس الأغون الذي نَظمه آخيل عند موت باتروكلوس).

كذلك نَجِد الأغون في المُسابقات الرياضيَّة والفنيَّة التي كانت تُقام كُلّ سنة في اليونان وتَحتوي على مُساجَلة خاصّة بالجوقة*. ففي الاحتفالات الديونيزية مَثَلًا كان الأغون يَقوم على شكل صِراع كلاميّ بين المُشركين الذين يَنقسمون إلى فريقين، أمّا في الطُّقوس التي سبقتِ المسرح اليونانيّ فقد كان الأغون صِراعًا جسديًّا يُؤدّي إلى موت أحد المُتصارعين.

انتَقل الأغون إلى المسرح بشكلَيْه الكلاميّ والجسديّ، خاصّة وأنّ مبدأ الصِّراع* والجَدَل هو أساس التراجيديا* اليونانيّة وما نتج عنها. فالأغون حَسَب أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) هو الجُزء الجَدَليّ الذي يلي المُقدِّمة* وعَرْض الموضوع في التراجيديا ويأتي في المقطع الثالث فيها، ويَبدأ بالبُرهان على الفكرة ثم بتفنيد حُجَج الخَصْم كما هو الحال مَثَلًا في المقطع الذي يَتجادل فيه أوديب وتريزياس، والمَقطع الذي تَتجادل فيه أنتيغونا مع كريون في مسرحيَّتَي سوفوكليس Sophocle (٤٩٧-٤٠٥ق.م) «أوديب ملكا» و«أنتيغونا». وغالبًا ما يكون الأغون في التراجيديا صِراعًا بين الشخصيّات على مُستوى الأفكار أو الرَّغَبات، لكنّه في بعض الأحيان يُمكِن أن يأخذ شكل الصِّراع الجسديّ، كالصِّراع العنيف الذي يَنشِب بين بينيتوس وديونيزوس في تراجيديا «عابدات باخوس» التي كَتَبها يوريبيدس Euripide (٤٨٤-٤٠٦ق.م).

يُشكِّل الأغون في الكوميديا* اليونانيّة مقطعًا مُستقِلًّا يَهدِف إلى إثارة الضَّحِك، وهو فيها نوع من المُجادَلة اللفظية المُمسرَحة التي تَحمِل تأثيرات السفسطائية وتَتجسَّد على المنصّة بين شخصيتين مُختلفتين على أمر ما، فتَنقسِم الجوقة إلى فريقين يُناصر كُلّ منهما إحدى الشخصيّتين كما هو الحال في مَسرحيّة «السحب» لأرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ق.م) حيث يَتجادل مُعلِّم الاستدلال الصحيح الذي يُمثِّل المُواطِن الأثينيّ العاديّ مع مُعلِّم الاستدلال الخاطئ الذي يُمثِّل الأفكار الهدّامة.

والأغون كعَلاقة صِراعيّة مُتنوِّعة الأشكال هو المُكوِّن الأساسيّ للمسرح الدراميّ (انظر دراميّ/ملحميّ). لكنّ بعض تيارات المَسرح الحديث قامت على عدم إظهار الصِّراع بشكل عَلنيّ على مُستوى الحَدَث أو على مُستوى الخِطاب* أو حتّى بين الشخصيّات، أو قامت بتَغييبه بشكل مَقصود كما في المسرح الملحميّ* ومسرح الحياة اليوميّة، وبعض مسرحيّات الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وغيره.

في البلاد العربيّة يُمكِن أن نعتبر الزَّجل والمُساجلات الشعريّة باللغة المَحكيَّة بين جوقتين نوعًا من الأغون لأنّه يَقوم كغيره من أشكال الفُرْجة* على مَبدأ السِّجال بين فريقين أمام طَرَف ثالث هو المتلقّي أو الجُمهور*. ورُبّما كان لتَعوُّد المُتفرِّج العربيّ على هذا النوع من العُروض أثره في دفع المَسرحيّين العرب وخاصّة في بِدايات المسرح العربيّ إلى إدخال هذا النوع من المُساجَلة اللفظيّة المسجوعة على النُّصوص المسرحيّة مثل فاصل «الضَّرّتان» للمصري يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) حيث يَحتدِم النِّقاش بين الضَّرّتين على شكل مُساجَلة ذات قافية.

انظر: الصراع.

■ **أُفُق التَّوَقُّع** **Expectation**

Horizon d'attente

مَفهوم جَماليّ يَلعب دَوْرًا مُؤثِّرًا في عمليّة بِناء العمل الفنّيّ والأدبيّ وفي نوعيّة الاستقبال* التي يلقاها العمل انطلاقًا من فكرة أنّ المُتلقّي يُقبِل على العمل وهو يَتوقّع شيئًا ما.

في المسرح، يأخذ تَوقّع الجُمهور مَنحيين:

- مَنحى دراميّ يَتجلّى في تَوقّع تَسلسل ما للأحداث في المسرحيّة وطريقة مُعيَّنة لحلّ الصِّراع* أو الصِّراعات وفي انتظار النهاية، وبالتالي فإنّ عُنصر التشويق *Suspense* يُبنى انطلاقًا من هذا التوقّع.
- مَنحى جَماليّ يَتجلّى في توقّع أسلوب وشكل ما للعَرْض وصِبغة مُعيَّنة للعمل: مُضحك* أو مأساويّ* أو غروتسكيّ (انظر غروتسك) أو تَهكّميّ (انظر مُحاكاة تهكميّة) أو عَبَثيّ (انظر العبث).

وأُفُق التوقّع كجُزء من عمليّة الاستقبال يُمكن أن يُؤدّي إلى الشعور بالرِّضا حين يَتجاوب العمل مع توقّع المُتلقّي، أو إلى الشُّعور بالخيبة لأنّ العمل يَصدِم تَوقّعاته ويُعاكسها، أو إلى الشُّعور بالمفاجأة حين يُقدِّم العمل شيئًا جديدًا لا يَعرفه المُتفرِّج* فيَلعب بذلك دَوْرًا في تَوجيه الاهتمام لنَواحٍ جَماليّة وتكريسها.

وسَبْر أُفُق التوقّع لدى الجُمهور* ومعرفة ذوقه وإمكانيّاته هي من العوامل المُؤثِّرة الّتي تتدخّل في عمل الكاتب والمُخرِج* وفريق العَمَل في المسرح، وفي صِياغة العمل فِكريًّا وإيديولوجيًّا وجَماليًّا. وفي حالة تقديم مسرحيّة من الماضي، فإنّ المُخرِج يأخذ بعين الاعتبار اختلاف أُفُق التوقّع ونوعيّة الاستقبال بين زَمَن كِتابة العمل وزمن تَقديمه من جديد على الخشبة وهذا هو أحد عناصر القِراءة* الجديدة للعمل.

أهمّ من طرح هذا المفهوم بشكل نظريّ في العصر الحديث هو الباحث الألمانيّ هانس روبرت جوس H.R. Jauss الذي حَدَّد وضع العمل الفنّيّ من خِلال موقعه بالنسبة للتقاليد الأدبيّة والذّوق السائد في فترة الكتابة، ومن خلال نوعيّة القضايا التي يَطرحها النصّ أو يُجيب عليها. عِلمًا بأنّ الفيلسوف الفرنسيّ هنري غوييه H. Gouhier كان قد لاحظ قَبْله أنّ أيّ احتكاك بين المُتفرِّج والعمل الفنّيّ أو المسرحيّ يُبنى على حالة انتظار.

انظر: الاستقبال.

■ **الأَقْنِعَة (عَرْض-)** **Masque**

Masque

كلمة Masque الأجنبيّة أصلها في الإسبانيّة Mascara المأخوذة من العربيّة مُسخَرة بمعنى هَزْل وتَهريج، أو من اللّاتينيّة Masca وتَدلّ على نوع من الشياطين، ومنها فعل Mascarare الذي يَعني لَطَّخ وَجهه بالسّواد.

وعَرْض الأقنِعة نوع يَحتلّ الرَّقص فيه مكان الصَّدارة انتشر في إنجلترا بين ١٦٠٥ و١٦٤٠، وكان المُمثّلون فيه يَرتدون أقنعة ويُؤدّون عُروضًا مُوسيقيّة تتميّز بإخراجها الفَخم وملابسها الغالية وكُلفتها العالية وحيلها الإخراجيّة المُعقَّدة. كما أنّها تحتوي على شخصيّات أُسطوريّة وشخصيّات مَجازيّة *Allégories*.

أُصول هذا النوع الإنجليزيّ في مسرحيّات التنكُّر الساخر *Mummers play* وهي تقاليد فولكلوريّة وكرنفالات تَنكُّريّة ريفيّة مُخصَّصة لفترة عيد الميلاد انتشرت في إنجلترا في القرن الثامن عشر وكانت مُخصَّصة للرجال فقط. كما يُمكِن أن نَجد مَثيلًا لها في البلاد الأوروبيّة الأُخرى التي عَرفتْ نَفْس المَسار التطوُّريّ من الكرنفال*

والعُروض التنكُّريّة إلى عُروض دراميّة أخذت طابَعًا شعبيًّا.

في إنجلترا دخلت هذه التقاليد إلى بَلاطات الملوك حيث صارت من تَسليات الطبقة الأرستقراطيّة التي كانت تُشارك ببعض الرَّقَصات إلى جانب فِقْرات يُؤدّيها راقصون مُحترِفون، ولهذا يمكن مُقارنتها ببعض عُروض باليه* البَلاط أو الأوبرا* في بِداياتها.

أخذت عُروض الأقنعة طابَعًا أدبيًّا وشعريًّا مع الكاتب الإنجليزيّ بن جونسون B. Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧) الذي ترك ما يُقارِب الثلاثين نَصًّا لهذه العُروض أشهرها «عيد الليلة الثانية عشرة» (١٦٠٦) و«قِناع المَلِكات» (١٦١٠)، كما أنّه اخترع شكلًا تهريجيًّا وإيمائيًّا له طابَع الغروتسك* كان يُقدَّم ضِمن عُروض الأقنعة أو قَبْلها وأسماه عَكْس القِناع Anti Masque ويُعتَبر نوعًا من المُحاكاة التهكُّميَّة* للأقنعة.

يُعتَبر الإنجليزيّ إينيغو جونز I. Jones (١٥٧٣-١٦٥٢) من أهمّ الذين عملوا بإخراج وتنظيم ورسم ديكورات عُروض الأقنعة التي كان يَكتبها بن جونسون. وقد استقى تَصوُّراته السينوغرافيّة من تَجارِب مُهندسي الديكور الإيطاليّين المعروفين وقتها.

من مسرحيّات الأقنعة المعروفة التي لا تزال تُقدَّم حتى يومنا هذا مسرحيّة «كوموس» التي كتبها الإنجليزيّ جون ميلتون J. Milton (١٦٠٨-١٦٧٤) في عام ١٦٣٤.

■ الإكستراڤاغانزا **Extravaganza**

Extravaganza

تَمثيليّة خفيفة يَغلِب عليها الطابَع المَشهديّ انتشرت في إنجلترا في مُنتَصف القرن التاسع عشر.

والتسمية مَنحوتة من اللّاتينيّة extra = خارج، و vagari = ضاع، أي إنّ الكلمة في أصلها تعني خَرَج عن الطريق، وتَحمِل معنى الإسراف وتَجاوُز الحدّ وشَطحات الخيال.

وفي الواقع، تتّصف الإكستراڤاغانزا بالمُبالغة في الأحداث وشَطحات الخيال، وهي تحتوي على الموسيقى والرَّقْص والغِناء والحِيَل المسرحيّة المُمتِعة للبصر، وكانت تُقدَّم عادة بشكل مُتناوب مع عُروض الإيماء* في احتفالات عيد الميلاد، وتكون عادة مُرْفَقة بمَشاهد أرلكيناد*.

تَستمِدّ الإكستراڤاغانزا أحداثها من حَكايا معروفة في الأساطير والفولكلور الشعبيّ، وهي بذلك تُشبِه البورلسك*، إلّا أنّها تَختلِف عنه في غياب الطابَع الهجائيّ الذي يُميِّزه كشكل مَسرحيّ.

يُعتَبر الإنجليزيّ جيمس روبنسون بلانشيه J.R. Planché (١٧٩٦-١٨٨٠) من مُبدعي هذا الشكل المسرحيّ، ومن أعماله المعروفة «الجمال النائم» التي قَدَّمها عام ١٨٤٠.

تُطلَق تسمية إكستراڤاغانزا اليوم على أيّة مسرحيّة فيها مُبالغة ومُغالاة وإن لم تَحتوِ على الرقص وعناصر الفُرْجة.

انظر: الميوزيك هول.

■ الأكسسوار **Props**

Accessoires

الأكسسوار كلمة فرنسيّة Accessoire تَعني ما يُكمِّل ويُرافق الشيء الرئيسيّ، وقد انتقلت إلى اللغة العربيّة بلفظها الفرنسيّ.

تُستَخدَم كلمة أكسسوار في عالَم المسرح للدَّلالة على كل مُكوِّنات الديكور* من أغراض وقِطع أثاث، سَواء كانت مرسومة بطريقة خِداع

البَصَر *Trompe l'œil* على اللوحة الخَلفيّة* أو موجودة فِعليًّا على الخشبة*. كما تُطلَق على مُكوِّنات الزِّيّ* المَسرحيّ، لذلك فهي غالبًا ما تُستعمَل في هذا المجال بصيغة الجَمْع وتعني مجموعة من الأشياء ليس لكُلّ منها وظيفة خاصّة.

استَخدمتْ اللغة النقديّة المسرحيّة بتأثير من السميولوجيا* - في فرنسا على الأخصّ - تَعبير «غرض» كرديف لكلمة «أكسسوار» التي لا زالت تُستَخدم من قِبَل كثير من المسرحيّين والباحثين. والتحوُّل إلى تعبير الغَرَض لا يعني فقط استخدام تعبير جديد، بل نظرة جديدة يُمكِن أن تَتلخّص بالانتقال من تَعامُل مع الأكسسوار كمجموعة من الأشياء الثانويّة، إلى تعامل مع مُكوّن له فَرادته وكِيانه الخاصّ ودَوْره الدَّلاليّ هو الغَرَض* المسرحيّ.

تَرافق ذلك مع تَطوُّر العلوم الإنسانيّة في العصر الحديث، وعلى الأخصّ الأنتروبولوجيا* التي فَرضتْ نظرة جديدة إلى دَوْر ومعنى الغَرَض في كشف تَغيُّرات الحياة الاجتماعيّة. وقد تَزامن هذا التطوُّر مع تَغيُّر وضع ووظيفة وعدد الأكسسوارات في العَرْض المسرحيّ، حيث استقلّ الغَرَض عن الديكور أو الزِّيّ أو الشخصيّة*، رغم العَلاقة الكبيرة التي تَربطه بكُلّ عُنصر من هذه العناصر.

انظر: الغَرَض المَسرحيّ.

■ الآلَة الإلهيّة Deus ex machina

Deus ex machina

Deus ex machina تَعبير لاتينيّ يَعني حرفيًّا «الإله خارج الآلة»، ويُترجَم في اللغة العربيّة في كثير من الأحيان حَسب معناه: «التدخُّل الإلهيّ» أو «الحيلة المَسرحيّة».

والآلة الإلهيّة تِقنيّة كانت تُستخدَم في المسرح اليونانيّ ثُمّ الروماني حيث كانت الخشبة* مُجهَّزة بآلَة يَهبِط منها إله يَقوم بحلّ المسائل المُستعصية في الحدث.

تَحوّل استخدام الآلة الإلهيّة من مَجال تِقنيّات العَرْض إلى المَجال الدراميّ فصار هذا التعبير يعني النهاية المُفتعلَة والحلّ الاعتباطيّ الذي يأتي في الخاتمة* ولا يَنجُم عن مَنطق الأحداث وعن تَسلسل الحَبْكة*، ويأخذ شكل تَدخُّل غير مُتوقَّع وخارجيّ لشخصيّة* «تَهبِط من السماء»، أو لقُوّة قادرة على حَلّ الموقف المُستعصي. هذا النوع من التدخُّل يَخلُق المفاجأة ويُمكِن أن يَتنافى مع مَبدأ مُشابَهة الحقيقة، ولذلك استهجن أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) استعماله في التراجيديا* واعتبره ضُعفًا في البِناء الدراميّ وأكثر ارتباطًا بتِقنيّات العَرْض.

نَجِد هذا النوع من الخاتمة في الكوميديا* والميلودراما* حيث يأخذ التدخُّل الخارجيّ شكل رسالة غير مُتوقَّعة أو هُبوط إرث مُفاجئ أو تَدخُّل شخصيَّة ذات نُفوذ، كما هو الحال بالنِّسبة لتدخُّل المَلِك في مسرحيّة «طرطوف» للفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣). كذلك نَجِد هذا النوع من الحُلول بكثرة في المسرح والسينما المصريّين في بداية القرن.

انظر: الخاتمة.

■ الالْتِباس Mistaken identity

Quiproquo

في اللغة العربيّة الالتباس هو الشُّبْهة والإشكال وعدم الوضوح ويُقال أيضًا اللَّبْس. أمّا كلمة Quiproquo التي تُستعمَل بنفس اللفظ في اللغة الفرنسيّة فهي كلمة إيطاليّة ظهرت في

عام ١٤٨٠ تَقريبًا وأصلها جملة quid pro quod التي تعني: ظَنّ الشيء شيئًا آخر، بمعنى أخطأ في التفسير. وفي كُلّ الأحوال فإنّ هذه الكلمة تعني الالتباس في شيء ما سَواء كان كلمة أو هُوِيّة شخصيّة ما أو مَوقِف.

حَلّل الفيلسوف الفرنسيّ هنري برجسون H. Bergson الالتباس في كتابه «الضحك» حيث رأى أنّه موقِف له في نَفْس الوقت مَعنَيان مُختلِفَان، وفي حين يَعرِف المُتفرِّج المَعنيَيْن معًا، فإنّ الشخصيّات كُلًّا من جهتها لا تُدرك إلّا مَعنًى واحدًا فقط، وعليه تَبني تَصرفاتها وأقوالها مِمّا يُؤدّي إلى خطإٍ في تفسيرها للموقِف، وإلى وُجود سِلسلة من الأخطاء تَتلاقى في لحظة مُعيَّنة فتُهدِّد بكشف المَوقِف أو تَسير بسلام.

في المسرح يَنشأ الالتباس عادة من عدم الوضوح في الموقِف أو الكلام أو من جهل لهُوِيَّة إحدى الشخصيّات. يَنتج عن ذلك أنّ الشخصيّة* التي تَقع ضحيّة الالتباس يُمكِن أن تُوجِّه عواطفها أو تَصرُّفاتها أو خِطابها في الاتجاه الخاطئ، أو تكشِف رغمًا عنها ما كانت تُخفيه عن الآخرين. ففي مسرحيّة «أرلكان خادم سيدين» للإيطاليّ كارلو غولدوني C. Goldoni (١٧٠٩-١٧٩٣) تَقوم الحَبْكة بأسرها على الالتباس في هُويّة الشخصيّات مع ما يَنتج عنه من التباس في الكلام والمواقف.

يَتفاوت حجم الالتباس وموقعه وأهميّته من مسرحية لأُخرى؛ فهو يُمكِن أن يَشغَل حَيِّزًا مُعيَّنًا من المسرحيّة فقط، أو يكون أساس الحَبْكة* برُمّتها فيها، وهذا ما نَجِده في مسرحيّة «سُوء التفاهم» للفرنسيّ ألبير كامو A. Camus (١٩١٣-١٩٦٠).

من جهة أُخرى، يُمكِن أن يَتوضَّع الالتِباس داخل المسرحيّة حين تَجهل إحدى الشخصيّات ما تَعرفه الشخصيّات الأُخرى؛ أو يَتوضَّع خارجها فيكون التباسًا يقع فيه المُتفرِّج أو القارئ نَفْسه حين يَجهل معلومة ما تَخفى عليه حتّى آخر المسرحيّة، فيكون ذلك عُنصرًا من عناصر التشويق *Suspense*، ويكون اكتِشاف الحقيقة في النهاية من مصادر المُتعة*. كما يُمكِن أن تأتي الحالتان معًا حين يَجهل المُتفرِّج والشخصيّات شيئًا ما يَنكشِف في نهاية المسرحيّة، وهذا ما نَجِده غالبًا في الكوميديا*.

ومَعرفة المُتفرِّج لما تجهله الشخصيّة يَخلق لديه شُعورًا بأنّه ضِمن اللُّعبة مِمّا يُثير لديه مُتعة الترقُّب والكَشْف، وهذا ما نَجِده في مسرحيّة «لُعبة الحُبّ والمُصادَفة» للفرنسيّ بيير ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) التي تَقوم برُمّتها على استمتاع المُتفرِّج بمُراقبة ما يَنجُم عن جهل الشخصيّات لهُويَّة بعضها بعضًا، وفي مسرحيّة «زواج فيغارو» للفرنسي بيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩) حيث يَتولَّد الإضحاك من الالتباس في الموقف والكلام الذي يُدرِك أبعاده المُتفرِّج، على العكس من الشخصيّة*، وعلى الأخصّ في مَشهد الكُرسيّ الذي يَختبئ فيغارو خلفه.

لا يَنحصر استعمال الالتباس بنوع مسرحيّ واحد رغم أنّه في الكوميديا أكثر شُيوعًا منه في بَقيّة الأنواع* المسرحيّة:

في التراجيديا* والدراما* يأخذ الالتباس شكل سُوء الفهم أو الجهل بحقيقة ما مِمّا يُثير العواطف ويُولِّد الشَّفَقة. وهو يَلعب دَوْرًا كبيرًا في تشكيل وتحريك الحَبْكة*، ولهذا يَرتبِط غالبًا بتشابُك الأحداث وتَعقُّدها وبالتعرُّف* وحصول الانقلاب*، وهذا ما نَجِده في تراجيديا «أوديب ملكا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٦-٤٠٦ق.م)

حيث يَقوم الحَدَث برُمّته على جهل أوديب وجوكاستا لهُويّة أوديب الحقيقيّة.

في الكوميديا يُعتبَر الالتباس من تِقنيّات الإضحاك التي تَتحقّق على مُستوى الخِطاب* أو على مُستوى الموقِف (انظر المضحك)، وهذا ما نراه بكَثرة في الفارْس* (المهزلة)، وفي الكوميديا ديللارته* ومسرح البولفار* والفودفيل*، بل يُمكن أن نَعتبر أنّ هذه الأنواع تَقوم برُمّتها على استخدام تِقنيّات الالتباس في تركيب الحَبْكة، حيث يكون أحد الأشكال التي قد يَتجلّى بها العائق*. وغالبًا ما يكون الالتباس وليد المُصادفة أو يأتي مَقصودًا من إحدى الشخصيّات على شكل لُعبة مُفتعلَة، وفي هذه الحالة يمكن أن يُعتبر الالتباس من العناصر التي تَتنافى مع مبدأ مُشابَهة الحقيقة*.

والحدّ الأقصى للالتباس في المسرح هو ما يُسمى الإبهام *Imbroglio*، وهي كلمة درج استعمالها في اللغات الأجنبيّة بلفظها الإيطاليّ أيضًا. ويُؤدّي الإبهام إلى تعقيد وخَلْط تتشكّل بنتيجته حَبْكة غامضة تَمتدّ على المسرحيّة بأكملها.

انظر: المُضحِك.

■ الإلْقاء **Diction**

Diction

كلمة Diction مأخوذة من اللّاتينيّة dictio = الكلام، وتُستعمَل للدِّلالة على فنّ اللفظ أو طريقة الكلام أو طريقة إلقاء الشِّعْر أو النثر.

والإلقاء في المسرح هو فنّ لفظ النصّ المسرحيّ، ومُقوِّماته مَهارة نُطق مَخارج الحُروف **Prononciation** وحُسْن استِخدام نَبْرة الصوت **Ton** ونَغمته **Intonation** وشِدّته **Timbre** وسُرعة الكلام **Débit** وإيقاعه **Rythme**.

تَتفاوت طبيعة الإلقاء في المسرح ما بين إبراز قيمة الصوت كعنصر سَمعيّ في لفظ أقرب إلى الترتيل وهذا هو التنغيم *Déclamation*، وبين إبراز المعنى من خلال إلقاء طبيعيّ يُشبه لهجة الحديث العاديّ، وذلك تِبعًا لاختلاف مدارس التمثيل.

الإلْقاء والتّنغيم:

التّنغيم **Déclamation** هو العنصر الخامس من عناصر عِلْم البَلاغة **Rhétorique** عند اليونان والرومان حيث ارتبط بعِلْم الخَطابة، وعند العرب حيث ارتبط بالفَصاحة والخَطابة والترتيل والتجويد.

والتنغيم هو شكل من الإلقاء الترتيليّ المُفخَّم يَتوضَّع بين الكلام والغناء، وقد ظلّ مُسيطرًا على الإلقاء في المسرح لفترة طويلة، ويعود ذلك للطابَع الغِنائيّ للمسرح لدى وِلادته في الغرب وفي الشرق الأقصى.

هناك أيضًا ما يُعرَف باسْم التنغيم الجَماعيّ *Déclamation collective* وهو تقليد تَعود أُصوله إلى الجوقة* في المسرح اليونانيّ، وما زلنا نجده في عُروض الميوزيك هول*. وهو نوع إلقاء يَحتاج إلى تدريبات خاصّة من أجل تحقيق الانسجام والتناغم. وقد شاع التنغيم الجَماعيّ في روسيا السوفيتيّة في السنوات الأُولى للثورة حيث كانت جوقات كبيرة من ألف شخص من النساء والرجل والأطفال تُلقي بشكل جَماعيّ النصوص المسرحيّة.

- في المسرح القديم كان المُمثّلون الأغريق والرومان يَتدرَّبون على الإلقاء سنوات عديدة قَبْل أن يَظهروا على المسرح لأنّهم كانوا يُؤدّون بصوتهم المُؤثِّرات السمعيّة* المُختلِفة (أصوات الحيوانات والأشياء)، كما كانوا

يُؤدّون تمرينات صوتيّة قبل صُعودهم إلى الخشبة في كُلّ مَرّة. ويُفترَض أنّ طبيعة الإلقاء لديهم كانت تَتناسب مع نوعيّة النصّ الشّعريّ وطَبيعة الكلام (كلام مع الموسيقى أو ترتيل أو غِناء)، ومع وجود القِناع* الذي يُضخِّم الصوت ويُغيّره، ومع طبيعة المكان* المسرحيّ الواسع في الهواء الطَّلق، ومع طبيعة الأداء* حيث كان المُمثِّلون الرجال يَلعبون الأدوار النسائيّة مِمّا يَتطلَّب طبقة صوت عالية ومُصطنَعة.

في الكوميديا*، وعلى الأخصّ في المقطع الخِتاميّ المُسمّى الخانِقة *Parabase*، كان الإلقاء يَتطلّب مَهارة خاصّة وتدريبًا مُستمرًّا لأنّه يجب أن يُقال دون تَنفُّس من البداية حتى النهاية.

- اهتمّ المسرح الشرقيّ* بالإلقاء كجُزء هامّ من أداء المُمثّل خاصّة وأن الأداء الغِنائيّ فيه يَتطلّب صوتًا مُستعارًا يَحتاج إلى تدريب خاصّ. جدير بالذِّكر أنّ المُعلِّم زيامي **Zeami** (١٣٦٣-١٤٤٣) الذي وَضع أُسس فنّ مسرح النو* في اليابان، أَوْلى أهميّة كبيرة لتدريبات فنّ الإلقاء وخاصّة للمُمثِّلين في سِنّ المُراهَقة بسبب تَغيُّرات طابَع الصوت بشكل دائم في تلك السِّنّ، وحتى الرابعة والعشرين حيث تَتحدّد القُدُرات الصوتيّة بصِفة نهائيّة.
- في القرن السابع عشر في فرنسا، كان المُمثِّل* يُلقي نَصّه بصوت عالٍ ليسيطر على الضجيج في القاعة الواسعة؛ كما ارتَبط الإلقاء المسرحيّ بقواعد تِلاوة الشِّعر لأنّ المسرحيّات كانت تُكتَب بالوزن الإسكندريّ **Alexandrin** (١٢ مقطعًا) مِمّا استدعى نوعًا رَتيبًا من التنغيم يَتناسب مع الأهميّة المُعطاة لمُنتَصف البيت الشّعريّ ونهايته. كذلك فإنّ أعراف الأداء في ذلك العصر فَرضت إلقاءً فخمًا ومُعظّمًا للتراجيديا* تَصحبه حَركات واسعة في اليدَيْن وتعابير الوجه. هذا الإلقاء المُصْطنَع الرتيب شكّل نَموذجًا ساد في فرنسا طويلًا لكنّه لم يَفلِت من الانتقادات.

بالمُقابِل فإنّ طبيعة نصّ الكوميديا* الخفيف والأقرب إلى اللغة المَحكيّة تَطلّبت إلقاءً أكثر حيويّة وَتلوُّنًا.

- في القرن الثامن عشر ظَهر توجُّه عام في المسرح نحو تَخليص الإلقاء المسرحيّ من طابَعه المُصطَنَع والمُفخَّم. ففي ألمانيا رفض رجال المسرح، وخاصّة أعضاء حركة العاصِفة والاندفاع ***Sturm und Drang*** الالتزام بالنَّموذج الفرنسيّ في الأداء والإلقاء، وفضّلوا عليه النَّموذج الإنجليزيّ لأنّه يَجنح إلى العَفويّة. تَرافق ذلك مع تَطوُّر الوزن الشِّعريّ واللغة الشِّعريّة نَفْسها، ومع تَطوُّر نوعيّة الكِتابة والمواضيع المُختارة حيث ساد البحث عمّا هو حقيقيّ. لكنّ الإلقاء ظَلّ مع ذلك بَعيدًا عن الكلام العادي حتى بِدايات القرن العشرين.
- في القرن التاسع عشر، وبعد أن فَرضت طبيعة المسرح الرومانسيّ استمرار الأداء والإلقاء المُفخَّم والمُصطَنع، بدأ التنغيم يَتخلّص تَدريجيًّا من الرَّتابة المُصطنَعة وصار تأكيدًا على الإيقاع اللفظيّ وجَرْس الكلمات وعلى الأخصّ في عُروض المسرح الرَّمزيّ التي يُسيطر عليها الطابَع الشِّعريّ.
- مع ظهور الإخراج* وانتشار مدارس التمثيل ومُختبَرات الفنّ في الغرب وعلى الأخصّ في فرنسا، صار لكلمة تنغيم مَعنى انتقاصيّ، وظهر توجُّه لتدريب المُمثّلين على الإلقاء الصحيح من خلال تدريبات التنفُّس واللفظ

الجيِّد بَعيدًا عن الفَخامة والتهويل. من أهم التجارِب في بِدايات القرن العشرين تَجربة الفرنسيّ جاك كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) في مدرسة لوڤيو كولومبييه Le Vieux Colombier وتجارِب «مُختبَر الفنّ والفِعل» الذي أسسه الفرنسيان إدوار أوتان E. Autant (١٨٧١-١٩٦٤) وزوجته لويز لارا L. Lara (١٨٧٤-١٩٥٢). كذلك فإنّ المسرحيّ الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) جعل من الإلقاء جُزءًا من الأداء الطَّقسيّ ووصل به إلى حَدّ الصُّراخ في استرجاع لشكل المسرح البِدائيّ والطُّقوسيّ.

وبشكل عامّ فإنّ الإلقاء الذي يَجنَح إلى الطبيعية هو من العناصر التي تُساعد على تحقيق الإيهام* في حين أنّ التنغيم والإلقاء المُصطنَع الأقرب إلى الترتيل يؤدي اليوم إلى كسر الإيهام ومنع التمثُّل* مع الشخصيَّة*؛ ولهذا صارت له في المسرح الحديث وظيفة دَلاليّة وإرجاعيّة حيث يُمكِن أن يُستعمَل كوسيلة للتأكيد على المَسرحة* أو لاسترجاع شكل مَسرحيّ خاصّ من الماضي. وقد جَنح بعض المُمثِّلين في المسرح الفرنسيّ المُعاصر نحو تَمييز أسلوبهم الأدائيّ بشكل إلقاء تنغيمي له طابعَه الخاص ومنهم المُمثِّلان الفرنسيّان جيرار فيليب G. Philippe (١٩٢٢-١٩٥٩) وماريا كازاريس M. Casarès (١٩٢٢-).

في بِدايات المسرح العربيّ تَحدَّد شكل الإلقاء بعامل هامّ هو تأثُّر الروّاد بأسلوب الإلقاء الرومانسيّ الفرنسيّ وعلى الأخصّ الإلقاء الذي اشتهرت به المُمثِّلة الفرنسيّة سارة برنار S. Bernhard (١٨٤٤-١٩٢٣). وقد وصل بعض المُمثِّلين العرب مثل اللبنانيّ جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) إلى حَدّ نقل إيقاعات وموسيقى ولُكنة اللغة الفرنسيّة إلى النصوص العربيّة؛ كما أنّ المُمثِّل المصري يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠) الذي انتقل للعمل من المسرح إلى السينما في بِداياتها فرض الإلقاء المُفخَّم والتنغيم والكلام بالفُصحى على فنّ استَنَد على العاميّة ونبرة الكلام العاديّة منذ ولادته.

وقد كان الإلقاء في المسرح العربيّ، وعلى الأخصّ في العُروض المُعدَّة عن التراجيديات الغربيّة والميلودراما* الجُزء الأهمّ في الأداء حيث كان المُمثِّلون يُبرزون مَهارتهم بالتأثير اللفظيّ، ولا تتجاوز طريقتهم في التعبير بعض الحركات المُفخَّمة باليدَيْن. أمّا في المسرحيّات الكوميديّة فقد كان الإلقاء أكثر طبيعيّة لأنّ اللغة المُعتمدة كانت العاميّة.

مع تَوجُّه المسرح العربي نحو الواقعيّة ودخول فنّ الإخراج، تَقلّص دَوْر الإلقاء في أداء المُمثِّل وخضع للنقد.

في يومنا هذا صار الإلقاء وتمارين الصوت جُزءًا هامًّا من مناهج التعليم وإعداد المُمثِّل* في معاهد المسرح في العالم العربيّ. وتُعتَبر قواعد التجويد القرآنيّ من العناصر الهامّة في تَحسين نُطق المُمثِّل لمَخارج الحُروف بحيث يَتناسب إلقاؤه مع طبيعة العَرْض المسرحيّ وتوزيع الصوت في الصالة.

انظر: أداء المُمثِّل.

■ الأُمثولَة

Parable

Parabole

كلمة Parabole مأخوذة من اليونانيّة Parabolê التي تعني المُقارَنة والتشبيه. وهي تَسمية لنوع من القَصص يَحتوي على حكمة أو درس أخلاقيّ أو دينيّ. في اللغة العربيّة، الأُمثولة هي ما يُتمثَّل به من أبيات الشِّعر وسِواها

من الحِكَم والأمثال.

والأمثولة في الأدب هي أسلوب يُطرَح على شكل حِكاية فكرة ما أو قَضيّة مُعقَّدة وغيبيّة لها بُعد سياسيّ أو دينيّ أو اجتماعيّ أو فلسفيّ أو ميتافيزيقيّ. بالتالي، تُستخدَم الأمثولة لقول حقيقة هامّة لا يُمكن قولها بشكل مُباشَر، وهذا يُفسِّر انتشارها في فترات الهزّات السياسيّة أو الرّقابة الصارمة كما في مسرح وأدب القرون الوسطى والجُزء الأوّل من القرن العشرين في الغرب، وفي الأدب والتراث الشعبيّ العربيّ على مدى تاريخه.

استُخدمت الأمثولة تاريخيًّا بهدف تعليميّ لشرح أو إيصال فكرة مُجرَّدة من خِلال أسلوب قَصصيّ مُبسَّط (الأمثولة في الإنجيل والقِصص في القُرآن والحِكاية في التُّراث الشعبيّ العربيّ والهِنديّ والفارسيّ والصِّينيّ إلخ). واستخدام الأمثولة في عمل ما يُؤدّي إلى إدخال البُعد الرمزيّ عليه (الراعي الصالح في الإنجيل هو رَمْز للمسيح أو رجل الدِّين)، ولذلك تُقرأ الأمثولة على مُستويَيْن: مُستوى الحِكاية ومُستوى المَغزى العامّ للعمل.

واستخدام الأمثولة هو أحد العناصر التي تُميِّز المسرح الواقعيّ أو الطبيعيّ الذي يُصوِّر الواقع مُباشَرة عن المسرح الملحميّ* حيث يُمكن الوصول إلى الواقع من خِلال رمزيّة الأمثولة بعد إعدادها حَسَب المُتفرّج* الذي يُتوجَّه إليه، وهذا ما فعله الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) حين أعدّ قِصّة صِينيّة تُدعى «دائرة الطباشير» بحيث صارت مَسرحيّة «دائرة الطباشير القوقازية». وقد استخدم بريشت الأمثولة في مسرحه ليُبيِّن البُعد الجَدَليّ في الموضوع الذي يَطرحه (الفرديّ/ العامّ) لأنّ الأمثولة كما استخدمها هي نَموذج مُصغَّر ومُبسَّط عن العَلاقات الإنسانيّة وعن العالم. وهذا النموذج يُوصل إلى حقيقة نظريّة عامّة (صِراع الطَّبَقات، عَلاقة الخير والشرّ إلخ).

من أهمّ الأمثلة التي يُمكن ذكرها عن استخدام الأمثولة في المسرح مَسرحيّتا بريشت «آرتورو أوي» التي تُصوِّر صُعود هتلر والنازية على شكل قِصّة رجل عصابات، و«جان دارك قديسة المسالخ» التي تُصوِّر الرأسماليّ على شكل ملك المسالخ؛ ومسرحيّة «كتاب كريستوف كولومبوس» للفرنسيّ بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) حيث طُرحت أُمثولة اكتشاف العالَم الجديد من مَنظور كونيّ؛ ومسرحيّة «بيدرمان أو مشعل الحرائق» للكاتب السويسري ماكس فريش M. Frisch (١٩١١-) حيث استُخدِمت الأُمثولة لإدانة الشخصيّة التي لا تَعرف كيف تتّخذ مَوقفًا وتنتهي بأن تُدمِّر نَفْسها بسبب ذلك.

في مسرح السويسريّ فريدريك دورنمات Dürrenmat (١٩٢١-) تأخذ الأُمثولة بُعدًا أخلاقيًّا وأكثر تَجريدية باتِّجاه الرمز، ومسرحيّته «زيارة السيدة العجوز» أُمثولة عن المال الذي يُخرِّب الضمير، كما أنّ مسرحيّته «زواج السيد ميسيسيبي» تَحتوي على أُمثولة عن الخطيئة والعدالة.

نَجِد الأُمثولة أيضًا في أعمال الروسيّ يفغيني شفارتس I. Schwarts (١٨٩٧-١٩٥٨) الذي استخدم حَكايا أندرسن المعروفة للأطفال لطرح آراء سياسيّة، وهذا ما يبدو في مسرحيّتَيْه «الملك العاري» و«التنين».

يَشكِّل مسرح العَبَث* حالة خاصّة في استخدام الأُمثولة. فالبُعد الرمزيّ الذي تَحمِله الأمثولة في هذا المسرح يَبقى مَفتوحًا على احتمالات كثيرة كما في مسرحيّة «الخراتيت»

للكاتب الرومانيّ أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤)، وفي مسرحيّة «في انتظار غودو» للإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) حيث تَتعدّد تفسيرات غزو الخراتيت للمدينة وتفسيرات شخصيّة غودو.

كذلك فإنّ مسرح العَبَث في دول أوروبا الشرقيّة (حين كانت تابعة للكتلة الاشتراكيّة) استخدَم الأمثولة بشكل كثيف وخاصّ وواضح المعنى إذ جعلها وسيلة رمزيّة لفضح مشاكل من الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ.

في المسرح العربيّ نُلاحظ كثافة في استخدام الأمثولة في مرحلة ما بعد الستّينات وضِمن حركة تجديد المسرح العربيّ وتأصيله. فقد استُخدِمت الأمثولة المُستقاة من التُّراث الشعبيّ للتعبير عن واقع من الحاضر مِمّا يجعل الحِكاية المُستَنَدة إلى شيء من الماضي أُمثولة ونوعًا من الإسقاط التاريخيّ. استُخدمت الأُمثولة في هذا المسرح إمّا من خِلال توضيح الحدث في الماضي عبر حِكاية، وهذا ما نَجِده في مسرحيتي «الفيل يا ملك الزمان» و «حكاية رأس المملوك جابر» للكاتب السوريّ سعدالله ونوس» (١٩٤١-)، وفي مسرحيّة «ثورة صاحب الحمار» للكاتب التونسيّ عز الدين المدني (١٩٣٨-)؛ أو من خِلال الاستيحاء من عمل أدبيّ تُراثيّ كما في مسرحيتي «مقامات الهمذاني» و«ألف حكاية وحكاية» للمَغربي الطيّب الصديقي (١٩٣٧-)، وفي مسرحيّة «التربيع والتدوير» لعز الدين مَدَني؛ أو من خِلال استعارة شخصيّات من التُّراثِ القَصصيّ الشعبيّ مِثْل جحا الذي يُعرض باسْم شخصيّة سَحابة الدُّخان في مسرحيّة «مَسحوق الذكاء» للجزائريّ كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩).

عندما تَناول المسرح العربيّ مسرحيّات بريشت بالإعداد، استُخدمت الأمثولة الموجودة في النصّ أصلًا بعد إعدادها بحيث تُصبح مُستقاة من التُّراث المحليّ لكي يَتلقّاها المُتفرِّج العربيّ على أنّها أُمثولة، وهذا ما نَجِده بالنسبة لشخصيّة جحا في مسرحيّة اللبنانيّ جلال خوري (١٩٣٤-) «جحا في الخطوط الأماميّة» المأخوذة عن بريشت، ولشخصيّة التابع والسيد في مسرحيّة ألفريد فرج (١٩٢٩-) «علي جناح التبريزي وتابعه قفة» التي قدّمها عام ١٩٦٩.

الأُمثولَة والتَّشْخيص المَجازِيّ:

التشخيص المَجازيّ هو تجسيد المفاهيم المُجرَّدة على شكل شخصيّات لها ملامح أو أسماء تُوحي بهذه المفاهيم (وفاء، جَشَع، موت إلخ) ويُطلَق عليها في هذه الحالة تَسمية الشخصيّات المجازيّة *Allégorie*. وهو أسلوب معروف في النَّحت وفي الأدب (كتاب «ربع الكتاب» للمؤلِّف الفرنسيّ فرانسوا رابليه F. Rabelais)، وفي مسرحيّات القرون الوسطى وعلى الأخصّ عُروض الأخلاقيّات*.

في مَجال المسرح، يَختلِف التشخيص المَجازي عن الأُمثولة، فالأمثولة ليست أحاديّة المعنى كما هو الحال في التشخيص المَجازي؛ وفي حين تَقوم الأُمثولة على استعارة طويلة مُستمِرَّة لا تُعطى مفاتيحها بشكل مباشَر من البداية وإنّما تستكمَل من خلال فَهم مغزى الحِكاية التي تُشكِّل الأُمثولة في النهاية، فإنّ التشخيص المَجازي يُعطي هذه المفاتيح منذ البداية ومن التسمية، وهذا ما نَجِده في مسرحيّة المصري توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) «بين الحرب والسلام» (١٩٥١)، حيث يكون على السياسة أن تَختار بين السلام وبين الحرب، وفي مسرحيّة اللبناني زياد الرحباني (١٩٥٦-) «لولا فُسحة الأمل» (١٩٩٤) حيث تُسمّى الشخصيات

«كهرباء» و«جُرثومة» و«أخلاق».

الأُمثولَة والأمثال Proverbes:

المَثَل هو حِكمة شَعبيّة تَنطبق على مَوقِف وتأخذ عادة شكل جُملة قصيرة موزونة. في مَجال المسرح تُطلق تسمية الأمثال Proverbes على تمثيليّات قصيرة أو مسرحيّات تُصوِّر مَضمون المَثَل على شكل حِكاية، كما في مسرحيّة «لا مزاح في الحب» للكاتب الفرنسي ألفريد دو موسيه A. de Musset (١٨١٠-١٨٥٧).

انظر: المَسْرح المَلحميّ.

■ **الأنثروبولوجيا والمَسْرَح Anthropology and theatre**

Anthropologie et théâtre

الأنتروبولوجيا هي علم دِراسة الإنسان وتُسمّى في اللغة العربيّة علم الإناسة. والأنتروبولوجيا الثقافيّة والاجتماعيّة هما فرعان من علم الأنتروبولوجيا يُعنيان بِدراسة المُعتقدات والأُطر التي تُشكِّل أساسًا لتكوين البُنى الاجتماعيّة.

تَطوَّر هذا العلم بشكل كبير في القرن العشرين وعلى الأخصّ بفضل عالم الاجتماع كلود ليفي شتراوس C.L. Strauss الذي وَضَع أُسس الأنتروبولوجيا البُنيويّة Anthropologie Structurale التي تَهتمّ بدراسة المُجتمعات من خِلال تكوين الأساطير والمُعتقدات والظواهر الطَّقسيّة، وتَبعه في ذلك عدد من الباحثين أمثال ميرسيا إيلياد M. Eliade وديديه أنزيو D. Anzieu وكارلوس كاستانيدا C. Castaneda.

وأنتروبولوجيا المسرح التي ظهرت حديثًا كفرع من فُروع الأنتروبولوجيا لا تُشكِّل عِلمًا مُستقلًا وإنّما تَوجُّهًا في البحث المسرحيّ يُغطّي اليوم مجالات عديدة تَشمُل من جهة الدِّراسات التي اهتمّت بالظواهر الأنتروبولوجيّة الموجودة في المسرح، ومن جهة أُخرى الظواهر المسرحيّة في المُجتمعات البدائيّة. وكان لهذا التوجُّه تأثيره على المُمارسة المسرحيّة.

يُعتَبر المُخرِج البولونيّ جيرزي غروتوفسكي J. Grotowsky (١٩٣٣-) أوّل من تَعامل مع الأنتروبولوجيا في المسرح كعِلْم وقد تأثر به وتابع عمله تلميذه الإيطاليّ أوجينيو باربا E. Barba (١٩٢٧-) الذي كان أوّل من أطلق تعبير الأنتروبولوجيا المسرحيّة Anthropologie Théâtrale حين أسّس في ١٩٧٩ «المدرسة العالميّة للأنتروبولوجيا المسرحية I.S.T.A»، وقد عَرّف هذا المجال بأنّه «دِراسة التصرُّفات البيولوجيّة والثقافيّة للإنسان وهو في حالة العَرْض، أي حين يَستخدِم حُضوره الجسديّ والذِّهنيّ حسب مَبادئ مُختلِفة عن تلك التي تَتحكّم بالحياة اليوميّة» وبناء على ذلك تَركّز عمل باربا على تدريب المُمثِّل وأدائه وعلى مَفهوم حُضور المُمثِّل *Présence*، وعلى الأخصّ في المرحلة التي تَسبَق التعبير لديه والتي أطلق عليها اسْم ما قبل التعبير *Pré-expressivité*. وقد استوحى باربا من الفرنسيّ مارسيل موس M. Mauss - الذي كتب دِراسة حول تِقنيّات الجسد عام ١٩٣٤ - فكرة أنّ تِقنيّة الجسد وحركته مشروطة بالظروف المُحيطة الثقافيَّة والاجتماعيّة التي تَتحكّم بها، وهذا هو مجال أنتروبولوجيا المسرح بالنسبة له. كذلك انطلق باربا من مَبدأ أنّ الحركة* في المسرح تَختلف عن الحركة في الحياة اليوميّة، وهو مبدأ موجود في المسرح الشرقيّ* التقليديّ ولم يُطرح في

الغرب إلّا ضِمن نظام الحركات الإيمائيّة الذي وضعه المُمثّل الفرنسيّ أتيين دوكرو E. Decroux (١٨٩٨-؟). على الرغم من ذلك، تَظلّ الأنتروبولوجيا مَجالًا مُختلِفًا ومُنفصِلًا عن المسرح مع وجود روابط مُشتَركة بينهما:

- الأنتروبولوجيا كعِلْم وأنتروبولوجيا المسرح هما ظاهرتان نَشَأتا وتَطوَّرتا في أوروبا وأميركا، وهما نتيجة لأزمة ثقافيّة وأخلاقيّة لا يُمكِن فصلها عن التطوُّر الحضاريّ وظُهور الاستعمار. فقد دُفعتْ هذه الأزمة باتِّجاه البحث عمّا هو أصيل ونقيّ وبدائيّ إمّا في أُصول الحضارة الغربيّة في بداية تَشكُّلها، أو في الحضارات الأخرى. من هنا ظهرت تَعبيرات مثل اكتشاف الآخَر، والعودة إلى الأصول، والأصالة، والمُثاقفة Interculturalité إلخ. انطلاقًا من هذا الهاجس المُشتَرك طُرحتْ تساؤلات حول ثوابت الجَماليّات الغربيّة، وتَشكَّلت نواة للانفتاح الثقافيّ بين الشعوب ومحاولات لتغذية المسارح المُختلِفة بتَجارِب الآخرين. كما ظهرت بدايات الاهتمام بالطُّقوس في مجال الأنتروبولوجيا وفي مجال المسرح حيث دُرِس الطَّقس* كاحتفال اجتماعيّ وكعَرْض مُرمَّز، واعتُبر المسرح الشرقيّ مِثالًا على عرض مسرحيّ يجمع بين هذين البُعدين لأنّ فيه روحيّة الطقس وله روامزه المُتكامِلة.
- تَستعير الأنتروبولوجيا المسرحيّة أدواتها ولغتها من عِلْم الأنتروبولوجيا وخاصّة في مجال دِراسة الطقوس والاحتفال، كظاهرة فيها بُعد مسرحيّ تَتجذَّر فيما هو اجتماعيّ، وهذا ما تطرّق إليه عالِم الأنتروبولوجيا الأميركيّ ڤيكتور تيرنر V. Turner والمسرحيّ الأميركي ريتشارد شيشنر R. Schechner (١٩٣٤-) اللذان تَطرَّقا كُلّ في مجاله إلى العَلاقة ما بين الطَّقس والمسرح.
- ضِمن مجال أنتروبولوجيا المسرح هناك تَوجّه يُعرَف باسْم الأنتروبولوجيا التكوينيّة Anthropologie onthologique يَبحث في أصول تكوُّن المسرح. تُصنّف ضِمن هذا التوجّه كُلّ الدّراسات التي تَبحث في عالَم المسرح كإنتاج وكعَلاقة استقبال*. والأبحاث المسرحيّة التي تَدخل في هذا التوجُّه تَسعى لإلغاء التقسيم التقليديّ بين العَرْض والجُمهور*، وتحاول استعادة وسائل التعبير البدائيّة وحالة المُتفرِّج* البدائيّ المعنيّ والمُشارِك ضِمن الرَّغبة في العودة إلى جوهر المسرح كعمل جَماعيّ على مُستوى الفرقة* المسرحيّة. كُلّ هذا غذّى تَجارِب عديدة ومُتنوِّعة:
- طرح المسرحيّ الفرنسيّ جاك كوبو Jacques Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) تَصوُّرًا عَمليًّا لتحقيق هذه المبادئ تَجلّى في البحث عن عَلاقة جديدة مع الجُمهور الشعبيّ من خلال تَنضير الربرتوار* المسرحيّ بعُروض إيمائيّة وفواصل* مُضحكة قَدَّمها مع فرقته للفلّاحين في القُرى. أمّا الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) فقد انطلق من رفضه لتكوين وهدف المسرح الغربيّ أساسًا فطرح فكرة العودة بالمسرح إلى جوهره الأساسيّ كما كان في الماضي. وقد وجد آرتو في طُقوس جزيرة بالي في أندونيسيا وفي المكسيك نَموذجًا لِما يُمكن أن يكون عليه المسرح في حال بَعثه من جديد وبمُعطيات مُختلِفة. ويُعتَبر آرتو أوّل من حقّق هذا التوجُّه فِعليًّا وقبل ظُهور المفهوم النظريّ.
- ظهرت أيضًا فكرة تكوين الفرقة المسرحيّة

كحياة جَماعيّة وتَجربة حياتيّة مُشترَكة. فقد شكّل كوبو في فرنسا فرقة Les Copiaus التي فَرَض فيها أسلوب عمل جَماعيّ على الصعيد المسرحيّ والحياتيّ، وأسّس غروتوفسكي في بولونيا مُختَبرًا مَسرحيًا جعل من العمل فيه تَجربة صُوفيّة، وابتدع ضِمنه فكرة «قرية خارج الحُدود الثقافيّة» Village transculturel يُمكن أن تكون نَواة لأجيال جديدة ذات طبيعة مُختلِفة نوعيًا، وذلك ضِمن ما أسماه بمسرح المنبع Théâtre des sources. من هذه التجارِب أيضًا في الحياة الجَماعيّة على صعيد المُمارَسة المسرحيّة فرقة الأودين Odin teatret التي أسّسها في النرويج عام ١٩٦٤ أوجينيو باربا وفرقة الليڤنغ Living التي أسّسها في أمريكا جوليان بيك J. Beck (١٩٣٥-) وجوديث مالينا J. Malina (١٩٢٧-).

- بالإضافة إلى فكرة اعتبار المسرح نوعا من الطقوس، انصبّ الاهتمام في مَجال الأنتروبولوجيا المسرحيّة على المُمثّل* وتِقنيّاته ووضعيّة جسده وحُضوره، وقد تُرجِم هذا الاهتمام عمليًا في توجُّه فرقة الليڤنغ التي انطلق مؤسّسوها من فكرة أنّ تِقنيّات المُمثّل يُمكِن أن تُؤدّي إلى بَعثه من جديد ككائن مُغاير. وعلى الصعيد النظريّ ظهرت بُحوث هامّة في هذا المجال نذكر منها:
- قاموسَي الأنتروبولوجيا المسرحيّة اللذين ألّفهما نيقولا ساڤاريس Nicolas Savarese وأوجينيو باربا وشملا بُحوثًا في تِقنيّات المُمثّل.
- دراسة الإيطاليّ فرديناندو تاڤياني F. Taviani حول الكوميديا ديللارته* (١٩٨٦) ووضعيّة جسد المُمثّل في الأداء* ضِمن هذا الشكل المسرحيّ. ودِراسة تاڤياني هامّة لأنّها تُبيِّن مَكانة الحُضور الحيويّ للمُمثّل كمرحلة تَسبَق التعبير وتُحدِّده. كما تُبيِّن أنّ قُوّة الإضحاك لدى مُمثّل الكوميديا ديللارته تتأتّى من التعبير الساخر القائم على مِطواعيّة كبيرة للجسد وعلى الاستفادة من طاقة خارِقة في الجسد تُؤدّي إلى خَلْق حُضور مُسيطِر للمُمثّل على الخشبة.
- كُلّ الدِّراسات حول مَفهوم التدريب Training. والتدريب كما تَطرحه هذه الدِّراسات ليس مرحلة من مراحل تَحضير العَرْض فقط، وإنّما حالة مُستمِرّة من السيطرة على الجسد مُستمَدّة مِمّا يُشبه تِقنيّات اليوغا وتِقنيّات إعداد المُمثّل* والراقص في الشرق الأقصى. وقد بَيّنت الدراسات أنّ هذا النوع من التدريب يَعني المُمثّل بالدَّرجة الأُولى لأنّه أحد الوسائل المُهمّة في إنتاج التعبير وفي تحقيق الحُضور، لكنّه في نفس الوقت يَمسّ المُتفرِّج ويَتطلّب منه أيضًا مِطواعيّة مُعيَّنة على الصعيد الذِّهنيّ أثناء التلقّي.
- الدِّراسات النظريّة حول أداء المُمثّل، وخاصّة تلك التي تُبرز الفرق بين وَضعيّة الجسد في الحياة اليوميّة ووضعيّة الجسد في الأداء الفنّيّ، انطلاقًا من أنّ التعبير الفنّيّ حالة أُخرى مُنفصِلة ومُختلِفة تَمامًا عن التعبير في الحياة، وهذا ما يَبدو واضحًا في الرقص الأندونيسي وفي الكاتاكالي* وفي أوبرا بكين*.

والواقع أنّ نظريّة حُضور المُمثّل تَتوقّف عند مبادئ أساسيّة مُستقاة من أسلوب إعداد المُمثّل في المسرح الشرقيّ القائم على خرق تَوازن الجسم وتبديل مراكز القُوى فيه وتحقيق ديناميكية التعاكُس أو اجتماع الأضداد بين ما يريد أن يَبدو عليه المُمثّل، وبين ما هو عليه فِعليًا عند

أدائه للدَّوْر. وبهذا يكون حُضور المُمثِّل هو حالة تعبير سابقة لأداء الدَّوْر تتأتى من استحضار طاقة كامنة يتوصل إليها من خلال التدريب المتواصل.

يُمكن أن نَستنتِج مِمّا سبق أنّ الأنتروبولوجيا المسرحيّة قد فَتحت مع سوسيولوجيا المسرح أُفُقًا جديدة لِدراسة وضع المسرح في المجتمع وربطه بالطَّقس، لكنّها في نَفْس الوقت أخذت اليوم مَنحى تَرتبط فيه بالمُمارَسة المسرحيّة. فقد كانت أساسًا لتأسيس مُختَبرات مسرحيّة تُعد نَواةً لبحثٍ مسرحيّ على الصعيد العمليّ، وللتجريب* في المسرح.

أنظر: سوسيولوجيا المسرح.

■ الانْقِلاب **Peripety** ***Péripétie***

مُصطَلح مسرحيّ يُطلَق على التغيُّر المُفاجِئ الذي يَطرأ على الموقف أو الحدث الدراميّ ويُؤدِّي إلى حَلّ العُقدة* وإلى الخاتمة*. وكلمة **péripétie** مأخوذة من اليونانيّة **Peripéteia** التي تعني حدثًا غير مُتوقَّع، وقد تُرجِمت في العربيّة إلى انقلاب وأحيانًا إلى تَحوُّل.

تَحدَّث أرسطو **Aristote** (٣٨٤-٣٢٢ق.م) عن الانقلاب في كتابه «فنّ الشِّعر» واعتبره من مُكوِّنات النِّظام المأساويّ فهو يُحدِّد مصير البَطَل* لأنّه يَنقله من السعادة إلى الشقاء أو العكس. كذلك رَبط أرسطو بين الانقلاب والتعرُّف*.

يَتمّ الانقلاب على مُستوى الحدث ويتأتّى من صُلْب وقائعه، إلّا أنّ تأثيره يَطال البطل بشكل خاصّ إذ يُوجِّه بحثه باتِّجاه مُغاير لما كان عليه من قَبْل، وبالتالي فهو يَرتبط أيضًا بالنهاية المأساويّة. ولكي يَبدو هذا الانقلاب مَنطِقيًّا ومُمكنًا، يجب أن يُطرح كاحتِمال في المُقدِّمة* لأنّ مُشابَهة الحقيقة* ومِصداقيّة الحدث تَفرضان ألّا يكون الانقلاب عُنصرًا غريبًا عن الفعل (فنّ الشِّعر/ الفصل العاشر). لكنّ ذلك لا يعني أنْ يَتمّ الحدث الذي يُؤدّي إلى الانقلاب بالضَّرورة على الخشبة أمام أعين المُتفرِّجين وإنّما يُمكن أن يُعلَن عنه من خِلال السرد*.

والانقلاب في المسرحيّة حسب أرسطو يَحصُل مرّة واحدة ويدخل في صُلب النهاية، وهو يُشكِّل مِعيارًا للتمييز بين الفعل البسيط والفعل المُعقَّد. فالفعل البسيط هو حدث وحيد ومُستمرّ يَتمّ فيه الانقلاب دون مُفاجأة ودون تَعرُّف، في حين أنّ الفعل المُعقَّد يَتمّ فيه الانقلاب مع تَعرُّف أو مُفاجأة أو الاثنين معًا (انظر الفعل الدراميّ). ولئن كان أرسطو قد تحدّث عن الانقلاب في التراجيديا* فقط لأنّه ربطه بالنِّظام المأساويّ، فإنّ ذلك لا يعني أنّه لا يوجد انقلاب في الكوميديا* حيث تقوم الحَبْكة* على وجود الانقلاب أو عِدّة انقلابات.

فيما بعد، في القرن السابع عشر ومع ظهور الكلاسيكيّة والكلاسيكيّة الجديدة، حصل تطوُّر في فهم الانقلاب وتَمّ التعامل معه بشكل جديد:

- لم يَعد الانقلاب مُرتبطًا بالنِّظام المأساويّ الذي يَنتقل البطل فيه من حالة السعادة إلى حالة الشقاء، وإنّما صار مَرحلة في البناء الدراميّ (بداية - ذُروة* - نهاية) تُغيِّر مَجرى الأحداث، وهذا ما نَجده في مسرحيّة «فيدرا» للكاتب الفرنسيّ جان راسين **J. Racine** (١٦٣٩-١٦٩٩) حيث يتغيّر كُلّ مَجرى الحدث مع إعلان خبر وفاة المَلِك ثيسيوس ثُمّ مع عودته.
- كذلك لم يَعد الانقلاب مُرتبطًا بالنهاية مُباشَرة، وإنّما صار يُعلِن عن بداية النهاية لأنّه

يَقع قبل ذُروة الحدث ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بالعُقدة، ومن هنا أتى استخدام تعبير الحَدَث المُفاجئ* *Coup de théâtre*، وهو الحَدَث الذي يُغيِّر مُجرَيات المسرحيّة ويُؤدّي إلى التحوُّل؛ لا بل إنّ الأحداث المُفاجئة التي تَقع في صُلْب المُقدِّمة أو الخاتمة لم تَعد تُسمّى انقلابًا.

- في حين اعتبر أرسطو تَغيير الرأي وعمليّة القَرار انقلابًا، فإنّ الكلاسيكيّة* الفرنسيّة لم تَعتبرهما كذلك، بل حَدّدت الانقلاب بحُصول حدث هامّ هو غالبًا حدث خارجيّ يُغيّر مُعطيات الأحداث، وهذا يُبيِّن مدى ارتباط الانقلاب بالبِناء الدراميّ. وفي حال خَلَت المسرحيّة من هذا الحدث الخارجيّ تُعتَبر مسرحيّة دون انقلاب، وهذا ما نَجِده في مسرحيّة أندروماك» لراسين حيث لا يوجد أيّ انقلاب لأنّها تقوم على تغيير في قَرار الشخصيّات بشكل دائم.
- من ناحية أُخرى فإنّ المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ لم يَستطع أن يَتخلّص عمليًّا من تأثيرات تيّار الباروك* والجَماليّات التي فرضها على المسرح، ومنها اعتماد حَبْكة مُتوثِّبة *Intrigue à rebondissement*، وهذا يعني أنّه كُلّما اتّجه الحَدَث نحو الحلّ، عاد وتَعقّد من جديد كما هو الحال في مسرحيّة «السيد» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤). نتيجة لذلك صارت هناك إمكانيّة لوجود عِدّة انقلابات أحدها أساسيّ يَرتبط بالذُروة، وصار من المألوف الحديث عن الانقلاب بصيغة الجمع Les péripéties. ويكون الانقلاب في هذه الحالة هو التغيُّر المُستمِرّ في مُجرَيات الحدث لأنّه كُلّما بدا أنّ العائق* في طريقه إلى الزَّوال تشابكت الأحداث من جديد.
- اعتبارًا من القرن الثامن عشر، تَغيَّرت النظرة إلى الانقلاب جَذريًّا ولم يَعد يُربط إطلاقًا بالتفسير الأرسطاليّ. كذلك لم يعد لَصيقًا بمصير الشخصيّة حَصرًا وإنّما صار جُزءًا من التحوُّلات التي تجري على الحدث. من جهة أُخرى دخل الانقلاب مع التعرُّف على الأنواع* المسرحيّة الجديدة مثل الدراما* والميلودراما*، وصار يَعني أيّ أمر غير مُتوقَّع يُغيِّر مَجرى الأحداث (رِسالة، ثروة مُفاجئة، عودة غائب)، وصار دَوْره الأساسيّ هو تحقيق الإثارة والتشويق **Suspense** وتَحريض الانفعالات العنيفة لأنّه يأتي دائمًا على شكل حدث مُفاجئ خارجيّ يَحلّ الصراع (انظر آلة إلهيّة).

من المُلاحَظ أنّ مفهوم الانقلاب يَرتبط ببُنية المسرح الدراميّ، لذلك يَغيب تمامًا في المسرح الملحميّ* والمسرح المتأثّر به، وفي المسرح الذي لا يَقوم على مَبدأ الصِّراع*.

انظر: التَّعرُّف.

■ الإنْكار **Denegation**

Dénégation

من اللّاتينيّة denegatio التي تعني نَفى وعارض.

والإنكار مُصطَلح من عِلْم النَّفْس يُطلَق على العمليّة الدفاعيّة التي يَقوم الإنسان من خلالها باستحضار عناصر مَكبوتة في اللّاوعي، وبصياغتها وإعطائها شَكلًا، وذلك ليَرفضها أو ليَنفيها (في الحُلم يَتمّ الإنكار عندما يَحلم النائم بأنّه يَحلم، ويَعرف في حُلمه أنّ ما يراه هو حُلم وليس حقيقة). وبذلك يكون الإنكار هو عَمليّة وعي لما يَحصل.

تَمّت استعارة هذا المفهوم من مجال عِلْم النَّفس إلى المسرح، وذلك للبحث في تأثير* العالَم الخياليّ الذي يُعرَض في خشبة المسرح على المُتفرِّج أثناء العَرْض. وقد دخل هذا المفهوم مجال دراسة آليّة استقبال المُتفرِّج* للعَرْض (انظر استقبال). ففي حين كانت عَلاقة المُتفرِّج بالعَرْض تُفسَّر في الماضي انطلاقًا من مَبدأ أنّ المسرح هو فنّ الإيهام* الذي يُوحي بالواقع، وأنّ تَمثُّل المُتفرِّج بما يراه على الخشبة هو العامل الرئيسيّ الذي يُؤدّي إلى التطهير*، أضافت الدراسات الحديثة رؤية أكثر نُضجًا لأنّها سمحت بتوسيع مَنظور آليّة الاستقبال إلى ما هو أبعد وأكثر تَعقيدًا من المَسار المعروف الذي يقتصر على العَلاقة بين الإيهام والتمثُّل* والتطهير. وقد استفادت هذه الدراسات من الآفاق التي فتحتها العلوم الإنسانيّة الأُخرى ومن ضِمنها عِلْم النَّفْس، وعلى الأخصّ دِراسة عالِم النَّفس النَّمساويّ سيغموند فرويد S. Freud حول الإنكار في الأحلام Verneinung.

من أهمّ الأعمال التي أدخلت هذا المَفهوم في مَجال الدِّراسات المسرحيّة كِتابات الإيطاليّ أوكتافيو مانوني O. Manoni. ففي كتابة «مَفاتيح للمُتخيَّل» Clefs Pour l'Imaginaire, (١٩٦٩)، يُبيِّن مانوني أن «الإيهام وَهْم» ولا يُمكِن أنْ يَتحقّق بشكل كامل في المسرح. انطلاقًا من هذه الفكرة، يَقوم مانوني بمُقارَنة المسرح بالحُلم ويُطبِّق عمليّة الإنكار على آليّة الاستقبال* في المسرح. فالخشبة في المسرح تُشبه ما يُسمّى في عِلْم النَّفْس «المَشهد الآخَر» L'autre scène. وما يراه المُتفرِّج على الخشبة في المسرح يُشبِه حُلم النائم. وكما يَعرف النائم أنّه يَحلم وبأنّه لا يُسيطر على مُعطيات الحُلم، يَعرف المُتفرِّج ويعي أنّ ما يراه على الخشبة هو وَهْم وليس حقيقة وليست له سيطرة عليه وبذلك يكون الإنكار عمليّة وَعْي. ويمكن اختصار هذه العمليّة بالجُملة التالية التي يُوردها مانوني: «هو هنا أمامي ولكنّه ليس حقيقيًّا. ما أراه (أو أحلمُ به) هو واقع لكنه ليس حقيقيًّا ولا أستطيع التدخُّل به أو السيطرة عليه».

من هذا المُنطلَق، اعتُبر المسرح فنّ التضليل والخِداع، لكنّ هذا الخِداع موجود ليُكشَف؛ فهو لُعبة مع الحقيقيّ، وهذا الحقيقيّ تُنكَر عليه صِفة الحقيقة.

وعلى الرّغم من التشابُه بين الحُلم والمسرح، تَظلّ هناك خُصوصيّة للمسرح. فما يوجَد على الخشبة في المسرح (شخصيّات وأكسسوارات) هي أشياء موجودة ماديًّا وملموسة، لكنّها تَختلف عمّا يوجد في الواقع من حيث إنّها غير حقيقيّة وإنّما تنتمي إلى عالَم المُتخيَّل وليست للمُتفرِّج سيطرة كاملة عليها. والمُتفرِّج يُدرك أنّ سيطرته على الواقع الذي يُشكّل مَرجِع النصّ المُجسَّد على الخشبة يُمكِن أن تَكون أكبر من سيطرته على مُجريَات الأحداث في المسرحيّة. فالإنكار إذن يقوم على مبدأ أساسيّ هو مبدأ الفصل بين الواقع المُعاش أو الحقيقة، وبين تلك «الحقيقة» الإيهاميّة التي يراها على خشبة المسرح.

ومسار الإنكار في المسرح ليس مُعقَّدًا فقط بل ومُتناقِضًا أيضًا لأنّه لا يُمكِن فصل الإنكار عن الجُزء الآخر الملازِم والمُناقِض له في نَفْس الوقت وهو الإيهام. فوجود الإنكار مُرتبط بتحقيق الإيهام من خلال المُحاكاة* والتمثُّل لكنّه في نَفْس الوقت كشف له:

– يَتحقّق التمثُّل مع الشخصيّة* فعليًّا من خِلال معرفة أنّها شخصيّة مسرحيّة، أي من خِلال الإنكار. بمعنى آخَر لا يَتماهى المُتفرِّج تمامًا

بالشخصيّة التي يراها لكنّه يَتعرّف من خِلالها على ما هو مَكبوت في داخله، وهذا ما يُبيّن أنّ الإنكار لا يَتمّ بشكل كامل وإنّما بشكل انتقائيّ.

- مقابل المُتعة* التي تَتحقّق عند المُتفرّج من الإيهام بالواقع، هناك مُتعة مُختلِفة تَنجم عن الإنكار، وبالذات من خِلال التمثُّل، لأنّه في لحظة معيَّنة يُحرِّر الإنكار المُتفرّج من المشاعر التي يُمكن أن تَنتابه على مصير البطل* الذي يَتمثَّل نَفسه فيه. ففي التراجيديا* مثلًا يَتقبَّل المُتفرِّج المصير الذي يُرسَم للشخصيّة لأنّه لا يَمسّه هو، وفي الكوميديا* يسمح له الإنكار أن يَنتقد ما يراه وأن يَسخر منه لأنّ ما يراه يَمسّ الشخصية المسرحيّة ولا يَمسّه هو بالذات.

في الواقع لا يَغيب الإنكار مهما كانت نوعيّة الجَماليّة المُستخدَمة في المسرح. ذلك أنّ الإيهام لا يُمكن أن يكون كامِلًا بسبب وُجود الأعراف* المسرحيّة التي يَقبل به المُتفرّج ليدخل في لُعبة الإيهام. ووعي المُتفرِّج لهذه الأعراف، ولو في حَدّه الأدنى كافٍ لتحقيق الإنكار وكَسْر الإيهام، لذلك كانت المسرحة* وإبراز الأعراف إحدى الوسائل الهامّة لكَسْر الإيهام وتحقيق الإنكار.

من هذا المُنطلَق يُمكن تَقصّي خُصوصيّة الكِتابة المسرحيّة التي تَختلِف عن الكِتابة للفنون التي تَعتمد الصورة كأساس مِثْل السينما والتلفزيون. فالمسرح* يُقارب الواقع لكنّه لا يُصوِّره كُلّيًا، وهناك دائمًا نوع من الشَّرطيّة* التي تُلازِم المُحاكاة في المسرح وتُميِّزها عن المُحاكاة في السينما والتلفزيون حيث تَسمح التِّقنيّات والخِدع بتحقيق إيهام أكبر (في المسرح يكفي أن يَقع المُمثّل على الأرض مُغمِضًا عينيه لكي يَقبَل المُتفرِّج فكرة أنّه قد مات، أمّا في السينما والتلفزيون، فيجب أن يكون مَشهد الموت مُقنعًا بكافّة تفاصيله ليُؤخذ على مَحمِل الجِدّ).

من هذا المُنطلَق أيضًا يُمكن فهم النقد الذي وَجّهه الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) إلى الواقعيّة* في المسرح على أساس أنّها لا تُعطي بالضّرورة النتائج المُتوخّاة منها. فبريشت فهم مبدأ الإنكار وإن لم يُسمِّه، وشَكّك بإمكانيّة تَحقُّق الإيهام الكامل، وبالتالي لم يَسعَ إلى تصوير الحقائق التاريخيّة والاجتماعيّة بشكل إيقونيّ (تصوير مُطابِق تمامًا للأصل) في مسرحه، وإنّما قَدَّمها على شكل نَماذج لعَلاقات اجتماعيّة وتاريخيّة. والتغريب* كما طرحه في مسرحه المَلحميّ* هو نتيجة لكَسْر الإيهام وهو يُؤدّي بالضّرورة إلى الإنكار وإلى ما هو أبعد من ذلك.

والواقع أنّ المسرح عَبر تاريخه عرف تِقنيّات وأساليب تُؤدّي إلى الإنكار من خِلال إبراز المسرحة. من هذه التّقنيّات وجود مُدير اللُّعبة *Meneur de jeu* على الخشبة ليُدير المُمثّلين والأداء، ووجود راوٍ في الحدث يُعلِّق عليه. ومنها أيضًا تِقنيّة المسرح داخل المسرح* التي شاعت في مسرح الباروك*، وعلى الأخصّ مَسرحيتي «هاملت» و«حلم ليلة صيف» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، ومسرحيّة «الحياة حلم» للإسبانيّ كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١)؛ وفي المسرح الحديث، وعلى الأخصّ مسرحيّة «ستّ شخصيّات تَبحث عن مُؤلِّف» للإيطاليّ لويجي بيراندللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦)، وكُلّ مسرحيّات الفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦). في هذه التّقنيّة،

يُؤدّي عَرْض مسرحيّة داخل المسرحيّة من خِلال زمنين ومستويين تصويريّين إلى طرح العَلاقة بين الحُلم والخيال وبين الوَهْم والواقع، أي إلى تَحقيق الإنكار.

انظر: الإيهام، التمثُّل، المَسرَحَة.

■ الأنواع المَسْرَحِيّة **Genres/Kinds**

Genres

كلمة Genre في اللغات الأجنبيّة مأخوذة من الكلمة اللّاتينيّة Genus التي تَعني الفصيلة أو الجِنس، وقد استُخدمت في مجال الأدب والفنّ كتصنيف للأعمال الأدبيّة والفنّيّة.

تَعدَّدت التسميات التي تُستخدَم في اللُّغة العربيّة للتعبير عن مفهوم النوع الأدبيّ والفنّيّ، فهناك من استَخدم تعبير الأجناس الأدبيّة، وهناك من استَخدم تعبير الفنون والألوان الأدبيّة أو تَعبير الأنواع دون أن يكون هناك تحديد واضح للفُروق بين هذه التسميات.

وإذا كان تعبير الأجناس الأدبيّة في اللُّغة العربيّة يُميِّز بين الرواية والمَسرح والشِّعر والمَقالة، فإنّ تعبير الأنواع يَدلّ على التقسيمات الفرعيّة ضِمن الجِنس الأدبيّ الواحد.

تَعدّدت الدِّراسات النظريّة حول تَصنيف الأجناس والأنواع الأدبيّة وظَلّت حتّى القرن الثامن عشر مُتأثّرة بالمَنظور الأساسيّ الذي طرحه أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ق.م) في الكِتاب الثالث من الجُمهوريّة حيث صَنَّف الأنواع الأدبيّة من خِلال أسلوب القول Leixis أو أسلوب عَرْض الموضوع إلى قول مُباشَر (الشِّعر الديتيرامبي)، وقول غير مُباشَر يقوم على المُحاكاة* (التراجيديا والكوميديا)، وإلى قول مُباشَر وغير مُباشَر معًا (الشِّعر المَلحميّ الذي يَحتوي على السَّرْد والحِوار معًا). لكنّ التأثير الأساسيّ في تَصنيف الأجناس والأنواع يَنبعُ من أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) الذي يُعتَبر أوّل من أدخل في كِتابه «فنّ الشِّعر» مَعايير تَصنيفيّة سادت حتّى العصر الحديث.

وتَصنيف أرسطو للأجناس يَعتمد المُحاكاة كمِعيار، ويُميِّز ما بين الأجناس التي لا تَقوم على المُحاكاة مِثْل الفلسفة والتاريخ والخَطابة، وبين تلك التي تَعتمد المُحاكاة مثل المسرح (الشِّعر الدراميّ بنوعيّة التراجيديا والكوميديا) والمَلحمة (الشِّعر الملحميّ) والشِّعر الغِنائيّ. وهذا التصنيف هو الذي وَلَّد النظرة إلى المسرح كأدب.

وتعبير النوع المسرحيّ اليوم يَدلّ على المسرحيّات التي كُتِبَت بناءً على مَعايير مُحدَّدة تَسبق الكتابة. وإذا استعرضنا تاريخ المسرح نَجِد أنواعًا مسرحيّة واضحة المَعالم شَكّلتْ في المسرح اليونانيّ والرومانيّ، ثُمّ في المسرح الفرنسيّ منذ القرن السابع عشر وحتّى التاسع عشر، مَحطّات أساسيّة وهي التراجيديا* والكوميديا* وبعدها التراجيكوميديا* والدراما*. ويُستدلّ من المعركتين الشهيرتين اللتين نَشَبتا حول تراجيكوميديا «السيد» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) في القرن السابع عشر وحول دراما «هرناني» للفرنسيّ فكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) في القرن التاسع عشر أنّ مسألة الأنواع طُرِحت في هاتين الفترتين كإشكاليّة.

تَطوُّر مَعايِير التَّصْنيف:

١/ تَقليديًّا وحتّى القرن التاسع عشر كانت المعايير التي طرحها أرسطو للفصل بين الكوميديا والتراجيديا هي الأساس في التمييز بين الأنواع المسرحيّة. وعندما ظهرت أنواع

جديدة مِثل الدراما، ظَلّت المعايير المُستخدَمة لتصنيفها تَستنِد إلى هذا الفصل الأساسيّ. من هذه المعايير ما يَتعلّق بالكِتابة (مَعايير أرسطو في تَحديد شروط كِتابة التراجيديا أو الكوميديا مَثَلًا)، ومنها ما يَتعلّق بالتأثير* على المُتفرِّج* (خوف وشفقة* وتطهير* في التراجيديا، إضحاك ونقد وتَنفيس في الكوميديا)، وبالجانب الذي تَستثيره لدى المُتفرِّج (العقل/العاطفة).

وقد كان لهذه المَعايير تأثيرها على أسلوب الكِتابة وعلى مضمون المسرحيّات وعلى نَوعيّة الشخصيّات التي تُقدَّم فيها (التراجيديا مُحاكاة للأخيار والكوميديا مُحاكاة للأدنياء حسب أرسطو).

- والواقع أنّ هذا التصنيف الذي لا يأخذ بعين الاعتبار إلّا الأنواع ذات الدراماتورجيّة* الثابتة، أي التي لها شكل كِتابة* مُحدَّد بقواعد*، قد أهمل أشكالًا مَسرحيّة لم تَدخل أصلًا في الدائرة المُغلَقة للفصل بين الأنواع لأنّها ظهرت على شكل عُروض، وكانت في كثير من الأحيان شَعبيّة مِثْل المسرح الدينيّ* والكوميديا ديللارته* والفارْس* (المَهْزلة) والكرنفال*.
- ظَلّ هذا التصنيف سائدًا حتّى القرن الثامن عشر حيث رَفَض مُنظّرون أمثال الألمانيّ غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) والفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) وغيرهما الفصل بين الأنواع انطلاقًا من رفض الكلاسيكيّة*، ومن مُنطلَق مُشابَهة الواقع حيث إنّه في الحياة لا يوجَد فصل بين المأساويّ* والمُضحِك*. وقد تَجذّرت هذه الفكرة مع رفض النقد الرومانسيّ في القرن التاسع عشر للتصنيفات القديمة ومع ظهور الدراما كنوع خَليط.

٢/ لم تَتبلور هذه الفكرة وتُؤدّي إلى تغيير جَذريّ في تصنيف الأنواع إلّا اعتبارًا من القرن التاسع عشر ومع تَطوُّر عِلْم الجَمال* الذي طرح أُسسًا مُختلِفة تمامًا وسَّعت هامش التصنيف من خِلال إدخال مَعايير فلسفيّة وجَماليّة جديدة مِثْل الصِّبغة والطابَع والأُسلوب أفرزت ما أُطلِق عليه تَسمية التصنيفات الجَماليّة ***Catégories esthétiques***. وقد سمح ذلك بإعادة النظر في الأنواع والأشكال* المسرحيّة من خِلال طَرْحها ضِمن مَنظور أوسع من أُطُر قواعد الكِتابة (انظر عِلْم جَمال المسرح). يبدو ذلك واضحًا لدى مُراجعة ومُقارنة كتب «فنّ الشِّعر»* التي واكَبتْ تاريخ المسرح.

هذا التمييز بين النوع والصِّبغة المَسرحيّة، أي ما بين التراجيديا والتراجيدي (انظر المأساويّ)، وبين الكوميديا والكوميدي (انظر المضحك) سمح في القرن العشرين بتوسيع هامش البحث فاعتبر مسرح الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) والنرويجي هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) والسويديّ أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) مسرحًا مأساويًّا دون أن تكون هذه المسرحيّات تراجيديّات بالمعنى التقليديّ للكلمة. كذلك سمح بنظرة جديدة لمسرحيّات تَحمِل بُعدًا مأساويًّا وغروتسكيًّا معًا مثل مسرحيّات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، وبإعادة الاعتبار إلى الأشكال المسرحيّة الشعبيّة وأشكال الفُرْجة* التي تَعتمِد صِبغة السُّخرية الفَجّة (غروتسك*) مِثْل الكرنفال، لأنّها كانت شكل تعبير جَماعيّ وعَفويّ، ولا يمكن إغفال وُجودها ضِمن تاريخ المسرح، وهذا هو مضمون دراسة الباحث الروسيّ ميخائيل باختين

M. Bakhtine حول رابليه.

- هذا المنظور الجديد إلى العُروض وأشكال الفُرْجة يَتخطّى نظرة الفيلسوف الألمانيّ فردريك نيتشه F. Nietzsche الذي صَنّف الأنواع إلى أنواع نَبيلة وأنواع وَضيعة استنادًا إلى أسطورة البدايات الدينيّة للمَسرح (انظر أبولوني/ديونيزي) وإلى تمييز أفلاطون بين الرفيع* والوضيع.

٣/ تَطوَّرت النظرة إلى الأنواع في القرن العشرين بشكل جَذريّ، كما شاع استخدام تعبير أشكال مَسرحيّة لتجديد تصنيف الأنواع ولتمييز نماذج من النّصوص والعُروض لا تدخل في إطار النوع. ذلك أنّ كلمة الأشكال المسرحيّة لا تَفترِض أيّ مِعيار نوعيّ له بُعد جَماليّ ولا تَدلّ بالضّرورة على الشكل فقط لأنّ هذا يَنفي الجَدَليّة القائمة بين الشّكْل والمَضمون وهي أساسيّة في المسرح (انظر الأشكال المسرحيّة).

- ضِمن إعادة النظر بمفهوم النوع ظهرتْ قِراءة جديدة للأنواع من خلال ربطها بتطوُّر التيّارات الأدبيّة والفنّيّة (مسرح كلاسيكيّ ومسرح رُومانسيّ ومسرح اليزابثيّ ومسرح طبيعيّ إلخ) وبالسِّياق التاريخيّ والاجتماعيّ (رَبْط التراجيديا بالارستقراطيّة والدراما بالبورجوازيّة والأشكال الأُخرى بالشّعْب).

- سَمَح النقد الحديث (عِلْم اللّسانيّات ونظريّة الأدب والسميولوجيا* والبُنيويّة*) بطرح مَعايير جديدة تَستنِد إلى أنواع الخِطاب* وإلى شكل المُعالَجة وأسلوبها وإلى البُنية المسرحيّة (انظر البُنيويّة والمسرح)؛ كما سَمَح بفتح آفاق جديدة على تاريخ المسرح من خلال إيجاد خَطّ تاريخيّ مُتّصل بين أشكال مسرحيّة مُتباعدة زمانيًا ومكانيًا ولا يُمكن تصنيفها كأنواع خالصة مِثْل عُروض الأسرار* في القُرون الوسطى ومسرحيّات شكسبير (العاصفة وهنري الرابع وريتشارد الثالث) ومسرحيّات الفرنسيّ بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) مثل «حِذاء الساتان» ومسرحيّات الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) مِثْل «دائرة الطباشير القوقازيّة»، لأنّ هذه المسرحيّات لها بُنية دراميّة مَفتوحة على أُفُق معين تاريخيّ أو دِينيّ (الثورة أو الخَلاص) (انظر شكل مَفتوح/شكل مُغلَق).

في المسرح الشرقيّ* التقليديّ لا توجَد نَفْس المَعايير التصنيفيّة المُتّبعة في الغرب على الرغم من وجود صِيغة مُحدَّدة للأنواع التقليديّة تَتعلّق بالروامز* الخاصّة بكُلّ نوع وبنوعيّة الجُمهور* الذي تَتوجّه إليه.

غَيَّب العرب القُدماء التقسيمات بين الأنواع المسرحيّة لجهلهم بالمسرح، ففي عَرْض ابن رشد (١١٢٦-١١٩٨) لترجمة كِتاب «فنّ الشِّعر» لأرسطو، أطلق اسْم شِعر المديح على التراجيديا وشِعر الهِجاء على الكوميديا عِلمًا بأنّ المديح والهجاء هُما من تصنيفات المَضمون وليس القالَب؛ أي أنّ ابن رُشد استَبدل الأنواع الدراميّة بأنواع الشِّعر.

عندما دخل المَسرح بشكله الغربيّ إلى العالَم العربيّ في نهاية القرن التاسع عشر، كانت مُشكلة الفصل بين الأنواع قد حُسمت في الغرب ولم تعد مَطروحة أصلًا، ويبدو أنّ كِتاب «فنّ الشِّعر» لأرسطو في تَرجمته العربيّة القديمة لم يَكن مَعروفًا من هؤلاء الروّاد لأنّه لا توجَد أيّة إشارة في كتاباتهم إلى تَصنيف أرسطو. ومع ذلك فقد تَحدّث مارون النقّاش (١٨١٧-١٨٥٥) في خُطبته عن وجود «مَرتبتين هما البروزا (النثر) وتُقسم إلى كوميديا ثُمّ إلى دراما وإلى تراجيديا، /. . ./ وثانيهما تُسمّى عندهم أوبره (الأوبرا)

وتَنقسم إلى عَبوسة ومُحزنة ومُزهرة». ومن الواضح أنّ النقّاش استَمدّ هذا التصنيف من مشاهداته للمَسرح الغربيّ.

في تَطوّر لاحق، وفي المرحلة التي بدأت فيها حَركة التأليف للمسرح كانت النصوص المُؤلَّفة تَخضع لقواعد النوع، ولذلك نَجد الكُتّاب يُصنِّفون مَسرحيّاتهم كما فعل المصريّ أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) حين اعتَبر كُلّ من مسرحيتَيْه «مجنون ليلى» و«مصرع كليوباترا» مأساة، و«الستّ هُدى» كوميديا؛ واللبنانيّ سعيد عقل (١٩١٢-) حين أسمى كُلّ من مسرحيتَيْه «قُدموس» و«بنت يَفتاح» مأساة. بمعنى آخَر لم يَفلِت المسرح العربيّ من الوُقوع في مَطبّ التصنيفات المذكورة والتي تُوضِح ارتباط المسرح بالأدب.

ولأنّ المسرح اعتُبر جِنسًا أدبيًّا، عَرَف كُلّ المشاكل التي عرفها الأدب العربيّ بشكل عامّ مثل أفضليّة استِخدام الفُصحى أو العاميّة وجِدِّية المَقولات الإيدولوجيّة المَطروحة وغيرها.

انظر: الأشكال المَسرحيّة، شَكل مَفتوح/شكل مُغلَق.

■ **الأوبِرا** **Opera**

Opera

كلمة إيطاليّة تُستعمَل كما هي في كُلّ لغات العالَم وفي اللغة العربيّة أيضًا، وهي مأخوذة من صِيغة الجمع للكلمة اللّاتينيّة **Opus** التي تَعني العمل أو المُؤلَّف.

تُستخدَم هذه التسمية للدّلالة على عمل دراميّ شِعريّ مُغنّى بأكمله ويَتناوب على الغناء فيه مغنّون إفراديّون وجوقة* بمُصاحبة أوركسترا سمفونيّة.

تُطلَق كلمة الأوبرا أيضًا (أو دار الأوبرا باللُّغة العربيّة) على المكان الذي تُقدَّم فيه عُروض الأوبرا، وهو مَكان يَعتمِد شكل العُلبة الإيطاليّة* يَحتوي على خشبة للتمثيل وعلى فَجوة مُخصَّصة للأوركسترا التي تَعزِف بشكل حيّ أمام الجُمهور، وعلى صالة يَغلِب عليها طابعَ الفخامة تُصمّم أماكن المُشاهِدين فيها بحيث يَتسنّى لهم رُؤية العَرْض على الخشبة ومُراقبة بَقيّة الحاضرين في نَفْس الوقت، أي إنّ المُتفرِّج* يُصبح فُرْجة في حَدّ ذاته.

تُطلَق تسمية أوبرا أيضًا على فِرقة الموسيقيّين والمُغنّين التابعين لمؤسَّسة أوبراليّة مُحدَّدة إذ يُقال «أسطوانة من تسجيل أوبرا فيينا أو أوبرا باريس».

الأوبرا والمَسْرَح:

مع أنّ المسرح الغِنائيّ* له أُصول تَمتدّ بَعيدًا في التاريخ، إلّا أنّ الأوبرا ظهرتْ في إيطاليا ضِمن مُحاولة إحياء التراجيديا* اليونانيّة القديمة. فقد حاول الإيطاليّ كلاوديو مونتفردي C. Monteverdi (١٥٦٧-١٦٤٣)، ومن بَعده جَماعة كاميراتا الفلورنسيّة عام ١٦٠٠ استعادة شكل أداء الجوقة اليونانيّة كما تَصوّروها. وبذلك كانت الأوبرا في أصولها نوعًا هَجينًا يقوم على مبدأ الكلام المُلحَّن، ويَنتمي إلى عالَم المسرح وإلى عالَم الموسيقى معًا. وقد استمرت هذه العَلاقة الوثيقة بين المَسرح والأوبرا عبر التاريخ إذ إنّ أغلب الأوبرات المَعروفة أُلِّفَت استنادًا إلى نصّ مَسرحيّ كما هو الحال على سبيل المِثال بالنِّسبة لأوبرا «زواج فيغارو» لموزار والمأخوذة عن مسرحيّة تَحمِل نَفْس الاسْم للكاتب الفرنسيّ بيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩). مع ذلك جرت العادة أن تُعرَف الأوبرات الشهيرة من

خِلال اسْم مُؤلِّف الموسيقى فيها وليس مُؤلِّف النصّ الدراميّ.

وللأوبرا بُنية مُحدَّدة مُستمدّة من الموسيقى ومن المسرح فهي تَحتوي على افتتاحيّة مُوسيقيّة وعلى مَقاطع غِنائيّة سَرديّة تُشكِّل مَفاصل الحَدَث وتُدعى Récitatif، وعلى أغانٍ يُغنّيها المُغنّون الرئيسيّون وتُدعى Area بالإضافة إلى أغاني الجوقة، لكنّها تَتطوَّر في فُصول خمسة كما في التراجيديا.

من جهة أُخرى يَتطلّب أداء المُغنّي في الأوبرا حَدًّا أدنى من الدِّراية بفنّ التمثيل الدراميّ رَغْم أنّ العوامل التي تَتحكّم بهذا الأداء* مُختلِفة عنها في المسرح، فالمُمثِّل/المُغنّي يَضطَرّ لانتظار انتهاء المُوسيقى بين الجُملة والأُخرى، وهو غير قادر على التحرُّك بحريّة على الخشبة لأنّه مُلزَم بأن يُدير وَجهه إلى الجُمهور أثناء الغِناء من أجل حُسْن انتقال الصوت ولمُراقبة قائد الأوركسترا بشكل دائم.

بالإضافة إلى هذه العوامل هناك أعراف* خاصّة بالنوع كَرَّستها التقاليد عَبْر السنين، وتتعلّق غالبًا بأهميّة المُغنّي وطَبيعة صَوته وليس بدَور الشخصيّة* التي يُؤدّيها في الحَدَث. فالمُغنّي الأوّل كان يَقف دائمًا في المُقدِّمة حتّى ولو كانت الشخصيّة التي يُؤدّيها ثانويّة في الحَدَث، وأعضاء الجوقة كانوا يَتجمّعون على الخشبة وفقَ نوعيّة أصواتهم، ولو تَطلّبت أدوارهم أن يَكونوا في أمكنة مُتباعِدة، والمُغنّية تُؤدّي الدَّوْر الذي يَتناسب مع طبيعة صوتها حتّى ولو كان مَظهرها الخارجيّ يَتناقض مع مظهر الشخصيّة. بدأت هذه الأعراف تَزول تدريجيًّا مع تَطوُّر الإخراج* للأوبرا، ومع الإعداد الأكاديميّ الذي بدأ يَخضع له مُغنّو الأوبرا في القرن العشرين، والذي يَتجاوز مُعالَجة الصوت إلى ما يَتعلّق بفنّ الأداء الدراميّ.

فيما يَتعلّق بالطابَع العام للعمل الأوبراليّ، عَرفتِ الأوبرا عَبْر تاريخها تَطوُّرًا أعطى الأهمّية الكُبرى تارةً للموسيقى وتارة للحَدَث الدراميّ. ففي البِداية كانت الأوبرا تَحتوي على سِلسلة من المَقاطع الغِنائيّة لا عَلاقة دراميّة بينها أُطلقت عليها تَسمية أوبرا كونسير Opera Concert، لكنّ كِبار المُؤلِّفين الأوبراليّين أمثال الألمانيّ كريستوف غلوك C. Glück (١٧١٤-١٧٨٧) وكارل ماريا فون ڤيبير C.M. Weber (١٧٨٦-١٨٢٦) والنمساويّ ولغفانغ أماديوس موزار W.A. Mozart (١٧٥٦-١٧٩١) والإيطاليّ جيوسيبي ڤيردي G. Verdi (١٨١٣-١٩٠١) استطاعوا أن يَضعوا حدًّا فيما بعد لِتفوُّق الغِناء على البُعد الدراميّ من خِلال التركيز على ما هو مَسرحيّ في الأوبرا، وهذا هو أيضًا تَوجُّه الألمانيّ ريتشارد ڤاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) الذي اعتَبر الأوبرا دراما المُستقبل لأنّها النوع الذي يَجمع بين مُختلِف الفنون مثل الشِّعر والموسيقى والرَّقص والمَسرح والرَّسم والعَمارة والإخراج والأداء التمثيليّ، وهذا هو أساس نَظريّته حول اجتِماع الفُنون *Gesamtkunstwerk* فيما أسماه الدراما الموسيقيّة السمفونيّة (انظر الدراما الموسيقيّة). وقد اهتمّ ڤاغنر في عُروض الأوبرا بتَحقيق الإيهام* الكامل من خِلال الإضاءة* والديكور* والأزياء والسينوغرافيا* وحتى طريقة فتح السِّتارة*.

والإيهام في الأوبرا أمر له خُصوصيّته، لأنّ الأعراف التي أحاطت بنشأتها واستَمرّت حتّى يومنا هذا بشكل أو بآخَر خَليقة بأن تكسِر الإيهام، وعلى الأخصّ كون الحوار* فيها مُلحّنًا ومُغنّى مِمّا يَبتعِد عن أيّة واقعيّة مُمكِنة. كما أنّ ثانويّة الحَدَث فيها لا تُؤدّي إلى تَمثُّل* المُتفرِّج

بالشخصيّة كما في المسرح. لكنّ الأوبرا، بسبب الموسيقى المُسيطِرة، وبسبب تَحقيقها فُرْجة مَشهديّة مُبهِرة، تَخلُق جَوًّا خاصًّا يَجعل المُتفرِّج يَستغرِق فيما يُشاهده وبذلك تَتحقّق المُتعة*.

وتَذوُّق الأوبرا أمر أصعب من تَذوُّق المسرح لانغلاق الأوبرا على أعرافها الخاصّة ولارتباطها الوثيق بالتقاليد الارستقراطيّة إذ كانت مُنذ ولادتها تُقدَّم في بَلاطات الأُمراء، وظَلّت على مَدى تاريخها نوعًا يَتوجّه للنُّخبة على الرغم من أنّها أفْرَزتْ أشكالًا شعبيّة هي الأوبريت* والأوبرا المُضحِكة* والأوبرا التهريجيّة* والأوبرا بالاد*.

نَتيجة لذلك انحصر حُضور الأوبرا غالبًا بجُمهور* من نوعيّة مُعيَّنة يَهتمّ بالموسيقى والأداء الصّوتيّ والجانب المَشهديّ المُبهِر أكثر من اهتمامه بالحَدَث الدراميّ. لكنّ رجال المسرح الذين اهتمّوا بتقديم الأوبرا استطاعوا أن يَجعلوا من إخراج الأوبرا فنًّا قائمًا بذاته وجُزءًا أساسيًّا من العمل الأوبراليّ، وهذا ما حقّقه منذ بِداية القرن السويسريّ آدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨) الذي أخرج أوبرات ڤاغنر وكَتَب دِراسة نظريّة حول هذا الموضوع.

في يومنا هذا نَلحظ اهتمامًا مُتزايدًا من المُخرجين المسرحيّين الكِبار بإخراج الأوبرا إذ يَكاد لا يخلو موسم مسرحيّ من تقديم عمل أوبراليّ بإخراج مُخرِج* مسرحيّ معروف، فقد قَدّم الفرنسيّ باتريس شيرو P. Chéreau (-١٩٤٤) عام ١٩٧٩ أوبرا «لولو» التي وَضَع موسيقاها النمساويّ ألبان بيرغ A. Berg (١٨٨٥-١٩٣٥)، وقَدّم الإيطالي جورجيو شتريللر G. Strehler (-١٩٢١) عام ١٩٨٢ أوبرا «زواج فيغارو» لموزار في أوبرا باريس، وقَدّم المُخرِج الأمريكيّ روبرت ويلسون R. Wilson (-١٩٤١) عام ١٩٩٣ أوبرا «مَدام بترفلاي» للإيطاليّ جياكومو بوتشيني J. Puccini (١٨٥٨-١٩٢٤) وغيرها من التجارِب الهامّة.

- والأوبرا بشكلها المَعروف ظاهرة غربيّة وأوروبيّة تُقدَّم باللُّغة الأصليّة التي كُتبت فيها (الإيطاليّة غالبًا ثُمّ الألمانيّة)، لكنْ في بعض البلاد التي تَبنّت تقاليد الأوبرا مِثْل روسيا، جرت العادة على تَرجمة وتقديم كافّة الأعمال المَعروفة باللُّغة الروسيّة.

وعلى الرغم من أنّ تَسمية أوبرا أُطلِقت على المسرح الغِنائيّ الصّينيّ لتمييزه عن المسرح الكلاميّ، فإنّ أوبرا بكين* أو أوبرا شنغهاي تَختلِف تمامًا عن الأوبرا بمعناها الغربيّ.

في العالَم العربيّ، تُعتبر دار الأوبرا المصريّة أوّل عَمارة مسرحيّة تُشيَّد على طِراز العُلْبة الإيطاليّة وتُخصَّص لتقديم الأوبرا. فقد أمر الخُديويّ إسماعيل بِبنائها لتقديم أوبرا «عايدة» المُستوحاة من تاريخ مصر والتي ألّفها ڤيردي بمُناسبة افتِتاح قَناة السويس في مصر عام ١٨٦٩.

حاول رِجال المسرح في العالَم العربيّ التأليف والكتابة للأوبرا. ففي عام ١٩٢٢ نَجِد في مصر أوّل مُحاولة لتقديم أوبرا كاملة بالعربيّة هي «شمشون ودليلة» التي ترجمها إلى اللغة العربيّة بشارة واكيم ووضع ألحانها داوود حسني، وهي مأخوذة عن الموسيقيّ الفرنسيّ كاميل سان سانس C. Saint-Saëns (١٨٣٥-١٩٢١). أمّا أوّل أوبرا عربيّة مُؤلَّفة بأكملها فهي أوبرا «مارك أنطونيو وكليوباترا» من تأليف سليم نخلة ويونس القاضي، وقد لَحّن الفصل الأوّل منها المصري سيد درويش قبل وفاته عام ١٩٢٣. لكنّ هذه المحاولات أخفقت في جذب الجُمهور المصريّ فتحوّل الاهتمام إلى الأوبريت

لأنّها أقرب إلى ذَوْق الجُمهور المصريّ.

من المُحاولات الهامة لترجمة الأوبرا وتقديمها باللُّغة العربيّة أوبرا «الأرملة الطّروب» للنمساويّ فرانتز ليهار F. Lehar (١٨٧٠-١٩٤٨) وقد ترجم النصّ فيها الشاعر المصريّ عبد الرحمن الخميسي وقُدِّمت عام ١٩٦١، وأوبرا «غادة الكاميليا» وأوبرا «عايدة» اللتان تَرجمهما ابراهيم رفعت، وأوبرا «زواج فيغارو» التي تَرجمها حسن حفني وعُرضتْ في مِهرجان قَرطاج عام ١٩٩٢. أمّا أوّل أوبرا عربيّة خالصة نصًّا وتلحينًا وأداءً فقد قُدِّمت في افتتاح دار الأوبرا الجديدة في القاهرة بعد احتِراق الدار القديمة.

تُعتَبر مصر سبّاقة أيضًا في مجال الأوبرا على المُستوى الأكاديميّ، إذ يُدرَّس فنّ الأوبرا في الكونسرفاتوار الذي أُنشئ في القاهرة في أواخر الستّينات ويَتبع أكاديميّة الفُنون.

انظر: المُوسيقى والمسرح، الأوبريت، الأوبرا المُضحكة، الأوبرا التَهريجيّة، أوبرا بالاد، الدراما الموسيقيّة، المسرح الغِنائيّ.

■ **الأوبرا بالاد** **Ballad opera**

Opera ballade

تَسمية مُركّبة من كلمتين: Opera التي تَعني مَسرحيّة مُغنّاة بأكملها، وBallade، وهي أغنية شَعبيّة.

والأوبرا بالاد شكل مَسرحيّ غِنائيّ شعبيّ قريب من الأوبريت* والكوميديا الموسيقيّة* والأوبرا المُضحِكة* ظهر في إنجلترا في القرن الثامن عشر وكان في الأصل مُحاكاة تَهكُّميّة* للأوبرا* الإيطاليّة.

وفي حين تتميّز الأوبرا المُضحِكة بوجود الحِوار* المَحكيّ فيها، فإنّ الأوبرا بالاد هي مسرحيّة تتخلّلها أغانٍ مُستقاة من ألحان معروفة ويُؤدّي الأدوار فيها مُمثّلون قادرون على الغِناء.

بعد أن لاقت الأوبرا بالاد نجاحًا كبيرًا في الثلاثينات من القرن الثامن عشر في إنجلترا، انتقلت إلى ألمانيا حيث أُطلِق عليها اسْم المسرحيّات المُغنّاة Siengspiele، وكان لها تأثيرها على تَطوُّر الأوبرا الألمانيّة التي صارت تَحتوي على حِوار مَحكيّ مثل أوبرا «الخَطْف من الحريم» للألمانيّ ولفغانغ أماديوس موزار W.A. Mozart (١٧٥٦-١٧٩١) وأوبرا «فيديليو» للألماني لودفيغ فان بيتهوفن L. Beethoven (١٧٧٠-١٨٢٧).

من أشهر مُؤلَّفات هذا النوع «أوبرا الشحّاذين» التي ألّفها عام ١٧٢٨ الإنجليزيّ جون غاي J. Gay (١٦٨٥-١٧٣٢)، ومنها استقى المَسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) «أوبرا القُروش الثلاثة» عام ١٩٢٨.

انظر: الأوبرا، الأوبرا المُضحِكة، الكوميديا الموسيقيّة.

■ **أوبرا بكين** **Opera of Pékin**

Opera de Pékin

عَرْض مسرحيّ نَمَطيّ له طابع المسرح الشامل* ظهر وانتَشر في بكين حيث أخَذ اسْم أُنشودة بكين Tao King ثم انتَشر في مُدُن أُخرى مِثْل شنغهاي.

تُعتَبر أوبرا بكين مُحصِّلة لأنواع إقليميّة سبقتها وخُلاصة للفنون التقليديّة في الحَضارة الصينيّة، وقد تَبلورتْ وأخذتْ شكلها النهائيّ في القرن التاسع عشر على يد المُمثِّل دان كسين بيي Dan Xinpei حيث دَخل الحِوار* عليها واحتلّ مكانة السَّرْد* الذي كان سائدًا في المسرح

الصينيّ بشكل عام. اعتبارًا من عام ١٩٤٩، وبتأثير من الثورة الثقافيّة، مَنعتِ الدولة هذا النوع وأغلقتْ المدارس التي تُعِدّ المُمثِّلين له، ثم سُمِح بتقديمه على خَشبات المسارح من جديد بعد أن استُبعِدت من الربرتوار* المسرحيّات التي تَتنافى مع الفِكر الإيديولوجيّ الرسميّ. في يومنا هذا تُعدّ أوبرا بكين بمَثابة المسرح القوميّ الصينيّ التقليديّ وقد عَرفت شُهرة كبيرة عند تَقديمها في الخارج.

تَعود أُصول أوبرا بكين على الأغلب إلى الرَّقْص الدينيّ أو الشعبيّ وإلى الطُّقوس، كما أنّها استَمدّت الكثير من عُروض المُمثِّلين الإيمائيّين وعُروض الدُّمى*، وهذا ما يُفسِّر شكل العَرْض الذي يَفتقد إلى الوَحدة العُضويّة ويَغيب عنه مَفهوم فصل الأنواع الذي ساد في المسرح الغربيّ.

يَتألّف العَرْض من فِقرات مُتنوِّعة مِثْل الباليه الإيمائيّة والدراما الغِنائيّة. وهو يَحتوي على عِدّة مسرحيّات من بينها دائمًا دراما تاريخيّة وأُخرى عاطفيّة مُغنّاة وفواصل* مُضحِكة ومونولوغات، وكُلّها مَجموعة مقاطع قد تكون مُتناقِضة في طابَعها إذ يَجتمع فيها المأساويّ* مع المُضحِك* الذي تَغلِب عليه صِفة الغروتسك*.

كذلك فإنّ أعراف الفُرْجة في عَرْض أوبرا بكين خاصّة ومُختلِفة تمامًا عنها في المسرح الغربيّ إذ لا يُضطرّ المُتفرِّج* لمُتابعة العَرْض الطويل بأكمله، ويُمكِن له أن يَتناول الطَّعام والشَّراب وأن يَدخل ويَخرج أثناء البرنامج.

تَعتمِد أوبرا بكين أدوات تَعبير خاصّة تَنسجم فيما بينها هي الموسيقى والغِناء والرَّقْص بالإضافة إلى الأدوار المُنمَّطة والماكياج* الرمزيّ والأزياء المُرمَّزة والأكسسوار* المُحدَّد وطريقة الأداء* والإلقاء* الخاصّة. كُلّ ذلك يَتطابق مع التوجُّه العام للمَسرح الصينيّ الذي تَتحكَّم فيه أعراف* مُحدَّدة تَجعل عناصره مُؤسلبة لا تَتطابق مع واقع ما (انظر أسلبة)، وتُعلَن فيه المَسرحة* بشكل واضح من خِلال رَوامز* يَعرفها الجُمهور جيّدًا وصارت جُزءًا من الأعراف المَسرحيّة* فيه.

أمّا شكل المَكان* المسرحيّ فيَقوم على وُجود خشبة مُرتفِعة يُحيط بها الجَمهور من ثلاثة جِهات، ولا تَفصِل بين المُتفرِّجين والعَرْض سِتارة* تُفتَح وتُغلَق عند بداية العَرْض وفي نِهايته كما في المسرح الغربيّ، وإنّما تُستخدَم الستارة بشكل تِقنيّ خاص بمَجرى العَرْض.

يَغيب الديكور* في عُروض أوبرا بكين لأنّ المونولوغ* الذي تُفتَتح به المسرحيّة يُحدّد المكان والزمان، كما أنّ الأداء الأيمائيّ واللِّباس المُحدَّد لكُلّ دَوْر* والماكياج المُنمَّط عناصر لها دَلالاتها المكانيّة والزمانيّة.

الأدوار المُنَمَّطة:

لا توجَد في المسرح التقليديّ الصينيّ شخصيّات بالمعنى الغربيّ للكلمة وإنّما أدوار مُحدَّدة هي أقرب إلى مفهوم الشخصيّة النَّمَطيّة*، وتُقسَم إلى أربعة أصناف: «شينغ» **Cheng** أي دَوْر الرجل، ويَحتوي على أدوار فَرعيّة هي البطل الشابّ والمُقاتل والرَّجُل المُسِنّ ذو اللِّحية؛ و«دان» **Dan** أي دَوْر المرأة، ويَحتوي على أدوار فَرعيّة هي الشابّة الجِدِّيّة والشابّة الخَفيفة والمرأة المُقاتِلة والمرأة العَجوز. هناك أيضًا «تشي يو» **Tch'eou** أي الرَّجُل الذي يُؤدّي دَوْرًا كوميديًا، و«تشي يو دان» **Tch'eou-dan** أي المَرأة التي تُؤدّي دَوْرًا كوميديًا، و«دسينغ» **Dsing** أي الرَّجُل ذو الوَجْه المَدهون. بالإضافة إلى هذه الفِئات الأساسيّة الأربع توجَد أدوار

ثانويّة تُساهم في مَشاهد القِتال أو تُرافِق الأدوار الرئيسيّة.

الماكياج:

تَغيب الأقنعة في المسرح الصينيّ التقليديّ ولا تُستخدَم إلّا في حالة تَقديم الحيوانات والآلهة. أما الماكياج فله طابَع تشكيليّ جماليّ وقيمة رَمزيّة ووظيفة دراميّة فهو يَخضع لأعراف لَوْنيّة وتَشكيليّة على درجة عالية من الجَمال من حيث دِقّة الأسلوب وتَناوب الألوان واتّساع مِساحاتها. من الناحية الدراميّة يُفيد الماكياج في تَحديد أصول الشخصيّات (صُوَر الحيوانات والنباتات في الماكياج على الوجوه تَدلّ على الأصول النباتيّة والحيوانيّة للشخصيّات في الطبيعة) كما يُفيد في تَحديد طِباعها ويُقسّمها إلى فِئتَي الأشرار والأخيار بكُلّ تَدرّجاتهما، فطِلاء الوجه بأكمله بالأبيض يَدلّ على النميمة وفُقدان الاستقامة، أما طِلاء نِصف الوجه الأسفل بالأبيض مع تَرْك الجَبهة بِلونها الطبيعيّ فيَدلّ على المَيْل إلى المُداهنة، أما الدَّوْر المُضحِك الذي لديه ميل إلى المُداهنة فيكتفي بوضع نُقطة واحدة بيضاء في مُنتَصف الوجه.

كذلك تكتسِب الألوان قيمة رَمزيّة، فاللون الأسود يَدلّ على الشخصيّات الصريحة والجريئة والأحمر الفاقع على طَبْع شريف والقُرمُزيّ على الهُدوء والشَّجاعة، أما الأزرق الغامِق فيَدلّ على الجَلافة في الطِّباع والأصفر على القَسْوة؛ كذلك يُميِّز اللون الرَّماديّ الشخصيّات الطاعنة في السِّنّ، والورديّ المُقاتلين من الشُّيوخ، أما الفِضّيّ فهو لون الآلهة.

هذه الطريقة في التعبير عن الطِّباع الأصليّة للشخصيّات وما تَدّعيه من مواقف مُعيّنة عن طريق تَراكُب ألوان وأشكال مُعيَّنة تَلعب دَوْرًا كبيرًا في إضفاء طابَع الأسلبة* على العُروض.

الأزياء:

لا يَدلّ الزِّيّ* المسرحيّ في أوبرا بكين على زمن تاريخيّ مُعيَّن أو على مِنطقة مُحدَّدة، لكنّه يُؤدّي نَفس وظيفة الماكياج في تَصنيف الأدوار والطِّباع والانتماء الاجتماعيّ. فالشخصيّات التي تَنتمي إلى نَفْس الطَّبَقة أو لها نَفْس الطِّباع تَرتدي أزياء مُتشابِهة (كُلّ المُحاربين يَرتدون نَفْس الأزياء القِتاليّة، وكُلّ الأمراء يَرتدون ثياب البَلاط). كذلك تَدلّ الألوان ونوعيّة القُماش على وَضعيّة الشّخصيّات وصِفاتها، فالحرير الأبيض يَدلّ على النَّقاء أما الكَتّان الأبيض فيَدلّ على الحِداد، ويَرمز الحرير الأحمر إلى السَّعادة أمّا القُطن الأحمر فَيدلّ على مُجرم أو أسير يُساق إلى الإعدام. كذلك تَدلّ الثياب السوداء على الفَقْر والضِّعة والحُزن، ويُخصَّص البُنّيّ الغامق للشُّيوخ والبُنّيّ الفاتح للفَلّاحين والبُرتقاليّ للأُمراء.

أداء المُمَثِّل:

الأداء في المسرح الصّينيّ مُستقى من الرَّقص وليس له طابَع واقعيّ، كما أنّ حركة المُمثِّلين مُؤسلبة وتَتناسب مع كُل شَخصيّة من الشخصيّات، وغالبًا ما يَترافق الأداء الحَرَكيّ مع سَرْد يُكرِّر مَضمون ما يُؤدّيه المُمثِّل على المُستوى اللُّغويّ (انظر التغريب). ونَظرًا لأنّ المُمثِّلين الرِّجال في أوبرا بكين - وفي المسرح الصينيّ بشكل عامّ - ظَلّوا لفَترة طويلة يَقومون بأدوار النِّساء، تَميَّز الإلقاء* لديهم بتَعدُّد نَبَرات الصوت مُتعدِّدة لأداء الأدوار المُختلِفة: فالصوت المُستعار الأخنّ للشباب والنِّساء والصوت الحَلْقيّ لأداء دَوْر ذي الوَجه المَدهون

والصوت الطبيعيّ للشخصيّات المُسنّة وللشخصيّات المُضحِكة.

تُقسّم الحركة* في أوبرا بكين إلى ثلاثة أنواع: رَقْص وحركات إيمائيّة وحركات مُخصَّصة لطُقوس الخُروج والدُّخول. وهذه الحركة مُنمَّطة بشكل كبير وهي تَحتلّ في غياب الديكور مَكانة كبيرة إذ يُترَك لخيال المُتفرِّج أن يَفهم من الإيماء* ومن الموسيقى التي تُرافقه عَناصر المكان والزمان، فالسَّفَر في البحر يُستَدَلّ عليه من حركة التّجديف في مَرْكَب غير مَرئيّ والسَّفَر على ظَهْر الحِصان من حركة سَيْر فَرَس غير موجودة على الخشبة، والسَّفَر مَشيًا على الأقدام من حركة ذَرْع الخشبة طُولًا وعَرْضًا، كما يُوحي بالمعركة من صِراع بعض المُقاتلين الأساسيّين، وبالجيش الضّخم من خِلال بعض الفُرسان.

النّصّ:

تُقسَم النصوص في أوبرا بكين إلى نوعين: مَسرحيّات مَدَنيّة ذات طابَع عاطفيّ يَغلِب عليها الغِناء، ومسرحيّات حَربيّة ذات طابع تاريخيّ تكثُر فيها مَشاهد القِتال.

يغيب الطابَع الأدبيّ عن نُصوص مسرح أوبرا بكين، وغالِبًا ما تُستقى الحَبَكات ذات الطابَع العاطفيّ من مسرحيّات شعبيّة أو رِوايات معروفة وتُقدَّم بمُصاحبة أنغام دارجة يَعرفها الجُمهور.

حَقّق مسرح أوبرا بكين الذي يَجمع بين عِدّة فُنون تقليديّة مِثْل الغِناء والرقص والخَطابة والإيماء والبهلوانيّات انتشارًا واسعًا بين الجُمهور في الصين، ولم تدخل تقاليد المَسرح الكلاميّ عليه إلّا في فترة مُتأخّرة وبتأثير من الغرب.

كذلك نالت أوبرا بكين إعجابًا كبيرًا من الجُمهور الغربيّ لدى تقديمها في باريس وفي لندن وروما واستوكهولم وغيرها من العواصم في الأعوام ١٩٥٥، ١٩٥٧. ١٩٧٩، كما أنّها شَكّلت مع غيرها من أنواع المسرح الشرقيّ* التقليديّ إلهامًا لمُخرجين مثل الروسيّ فسيڤولود ميـيرخـولـد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والإيطاليّ أوجينيو باربا E. Barba (١٩٢٧-) والألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي استقى من أوبرا بكين عناصر تُساهم في تحقيق ابتعاد المُمثِّل عن دوره والنظر إليه من الخارج للحُكم عليه، وبذلك ساهمت أوبرا بكين في تطوير المسرح الغربيّ وتَنضير أدواته خاصّة، من حيث إعداد المُمثِّل* وشَكْل الأداء.

انظر: المَسْرَح الشَّرْقِيّ.

■ الأوبرا التّهريجيَّة **Opera buffa**

Opera bouffe

أوبرا مُغنّاة بأكملها لكنّ طابعَها ضاحِك وتَحتوي على عَدد قليل من المُمثّلين.

تَكمُن أصول الأوبرا التهريجيّة في الفواصل* التي كانت تُقدَّم بين فصول الأوبرا* في إيطاليا في القرن السابع عشر. فيما بعد، استقلّت هذه الفواصل وأخذت اسْم الأوبرا التهريجيّة **Opera buffa** لتفريقها عن الأوبرا الجِدِّيَّة **Opera seria**.

من أهم مُؤلّفي هذا النوع الإيطاليّ جيوڤاني باتيستا بيروغليزي **J.B. Peroglèse** (١٧١٠-١٧٣٦) الذي كَتَب «الخادِمة السيِّدة»، والإيطاليّ دومينيكو شيماروسا **D. Cimarosa** (١٧٤٩-١٨٠١) الذي كَتَب «الزّواج السِّرّي».

انظر: الأوبرا، الأوبرا المُضحِكة، الأوبرا بالاد، الأوبريت، ثارثويلا.

■ **الأوبرا المُضحِكة** **Comic opera**
Opéra comique

وتُسمّى أيضًا الأوبرا الهَزليّة، وهي نوع هَجين يَجمع بين أدوات تَعبير الأوبرا* والكوميديا*، فهي مسرحيّة غِنائيّة مِثل الأوبرا لكنّها تَستمدّ شخصيّاتها أحيانًا من الكوميديا ديللارته* (أرلكان وبانتالوني).

يَصعبُ التمييز بين الأوبرا المُضحِكة والأوبريت* التي تَولّدت عنها، وبين الأوبرا المُضحِكة والأوبرا التهريجيّة* لأنّ الفُروق بينهما ضئيلة جِدًّا. لكن ما كان يُميّز هذه الأنواع عن الأوبرا هو وُجود مقاطع حِواريّة غير مُلحّنة فيها. في القرن التاسع عشر اختفتْ تلك المَقاطع من الأوبرا المُضحِكة لتزول معها الفُروق بين النوعين.

من جهة أُخرى، وعلى الرَّغم مِمّا توحي به التسمية فإنّ الأوبرا المُضحِكة ليست دائمًا هَزليّة بل يُمكِن أن تكون ذات طابع مَأساويّ، وهذا ما يَظهر بشكلٍ واضح في «كارمن» التي كتبها الفرنسيّ جورج بيزيه G. Bizet (١٨٣٨-١٨٧٥). وبشكل عام فإنّ مَواضيع الأوبرا المُضحِكة تَتنوّع لتتراوح بين التهريج والسُّخرية (مُحاكاة تَهكُّميّة* للأوبرات الهامّة وللتراجيديا المُغنّاة)، وبين طرح مسائل أدبيّة مُعاصرة مثل معركة القُدماء والمُحدثين في «أرلكان يُدافع عن هوميروس» التي كتبها عام ١٧١٥ الفرنسيّ لويس فيزولييه L. Fuzelier (١٦٧٢-١٧٥٢)، وبين حَكايا الجِنّيّات *Féeries* وحَكايا الشرق المُستوحاة من «ألف ليلة وليلة» التي نالت شُهرة كبيرة في الغرب بعد ترجمتها إلى الفرنسيّة عام ١٧٠٨.

هذا الالتباس الذي يَمنع من إعطاء تَعريف دقيق للأوبرا المُضحكة يُفسّر بالمُلابسات التي أحاطت بِظُهورها وتَطوُّرها:

ظهرت تَسمية الأوبرا المُضحكة في باريس عام ١٧١٥ حين مُنع مُمثّلو مسرح الأسواق* من تَقديم الكوميديا وأيّ مسرح حِواريّ مِمّا جعلهم يَلجؤون إلى استخدام نُصوص أغانٍ مكتوبة على لافتات يَرفعها المُمثّلون مَصحوبة بِفقْرات إيمائيّة فيها مُحاكاة تَهكُّميّة للمسرحيّات الجادّة. وقد حافظت الأوبرا المُضحِكة على أصولها الشعبيّة لأنّها ظَلّت فترة طويلة تبدأ بِفقْرات من القَفزات البهلوانيّة وتَحتوي على فواصل* فيها مُبارزات وألعاب خِفّة، بالإضافة إلى كثير من الحِيَل المسرحيّة التي كانت تَجِد رَواجًا كبيرًا بين الجُمهور.

يُعتَبر عام ١٧٤٣ مرحلة تَحوُّل هامّة في تاريخ الأوبرا المُضحِكة إذ صارت عملًا موسيقيًّا بَحتًا وخرجتْ عن نطاق الكوميديا، وذلك بتأثير من المُؤلِّف الفرنسي شارل سيمون فافار Ch.S. Favart (١٧١٠-١٧٩٢) الذي أدار مسرح «الأوبرا كوميك» في باريس. كما بدأت المَهارات الشعبيّة تَغيب عنها ولم يبقَ سوى الرَّقص والباليه*، وهي أشكال تَعبير جسديّ أكثر كلاسيكيّة وأكثر خُضوعًا لإيقاع الموسيقى.

في عام ١٧٦٢ اشترى المُمثّلون الشعبيّون من أكاديميّة الموسيقى امتيازًا يَحصر حقّ تَقديم الأوبرا المُضحِكة بهم، ثُمّ حصلوا على حقّ إدخال حِوار مَحكيّ غير مغنّى عليها.

من أشهر الأعمال التي تنتمي إلى نوع الأوبرا المُضحكة «العُشّاق القَلِقون» لفافار، وهي مُحاكاة ساخرة لأوبرا «تيتيس وبيليه» لبرنار فونتونيل B. Fontenelle (١٦٥٧-١٧٥٧)، و«الوطواط» و«حكايا هوفمان» للفرنسيّ جاك أوفنباخ J. Offenbach (١٨١٩-١٨٨٠).

انظر: الأوبرا، الأوبريت، الأوبرا

التهريجيّة، الثارثويلا، الأوبرا بالاد.

■ **الأوبَريت** **Operette**

Operette

من الإيطاليّة Operetta، وهي صيغة التصغير لكلمة أوبرا*، وتُستخدَم في كُلّ اللغات كما هي.

ظهرت الأوبريت في القرن التاسع عشر كأحد الأشكال التي تَطوَّرت إليها الأوبرا المُضحِكة* والفارْس* (المَهزَلة) والفودفيل*، ثم صارت نوعًا مُستقلًا له طابع عاطفيّ وخفيف فرض نفسه بقوّة في المدن الأوروبيّة. رغم هذه الاستقلاليّة يَصعب تمييز الحدود بين الأنواع الموسيقيّة، فالأوبريت تتداخل في كثير من الأحيان مع الكوميديا الموسيقيّة* ذات الأصول الإنجليزيّة لدرجة يَصعب التمييز بينهما. والعمل الواحد يُصنَّف تارة كأوبريت وتارة ككوميديا موسيقيّة وتارة كأوبرا بالاد*، وهذه هي حالة «أوبرا الشحّاذين» التي كتبها عام ١٧٢٨ الإنجليزيّ جون غاي J.Gay (١٦٨٥-١٧٣٢).

تَدلّ تسمية الأوبريت اليوم على نوع غِنائيّ شعبيّ لا يَخضع للقواعد الصارمة التي نَجِدها في الأوبرا، وتَستند الموسيقى فيه إلى ألحان سهلة وسريعة الحِفظ، وهي تحتوي على حِوار* كلاميّ يَطرح موقِفًا دراميًا فيه فكاهة وتَتخلّله مقاطع غِنائيّة خفيفة ألحانها بسيطة يَسهُل ترديدها من قبل الجُمهور.

شكّلت الأوبريت منذ ولادتها مُنافَسة حقيقيّة للمسرح الدراميّ وقد تَطوّرت في فرنسا مع جاك أفنباخ J. Offenbach (١٨١٩-١٨٨٠)، وفي ڤيينا مع يوهان شتراوس J. Strauss (١٨٢٥-١٨٩٩) الذي أدخل الڤالس عليها، ومع فرانتز ليهار F. Lehar (١٨٧٠-١٩٤٨).

في ألمانيا، وعلى الأخصّ في مدينة برلين، ازدهرت الأوبريت منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتّى العشرينات من هذا القرن، وأخذت طابَعًا خاصًّا ميّزها عن النموذج الفرنسيّ والنمساويّ، واعتُبِرت من الأنواع الاستعراضيّة الناجحة التي تَجِد قَبولًا من المُتفرِّجين من مُختلِف الطّبقات الاجتماعيّة، وظلّ الأمر كذلك حتّى طغت عليها عُروض الكاباريه* (انظر عَرْض المُنوَّعات). وقد كانت الأوبريت البرْلينيّة مصدر إلهام للمُخرِج النمساويّ ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) الذي استفاد من تِقنيّاتها وعلى الأخصّ في مجال الديكور* والإضاءة*.

في العالم العربيّ، سمح الطابَع الغِنائيّ للمسرح في نشأته باستيعاب الأشكال والأنواع المسرحيّة الموسيقيّة والغِنائيّة ومن ضِمنها الأوبريت، خاصّة وأنّ هذه الأنواع تَضمن إقبال الجُمهور الذي يَجذِبه الغِناء، بالإضافة إلى انتقال الكثير من المُغنّين ومُنشدي الأناشيد الدينيّة إلى عالم المسرح ومنهم المصريّين سلامة حجازي (١٨٥٢-١٩١٧) وسيد درويش ومنيرة المهدية وغيرهم.

لاقت الأوبريت رَواجًا كبيرًا لدى الجُمهور في مصر فأقبل عليها رِجال المسرح في بداية القرن العشرين بعد أن أخفقوا في تقديم الأوبرا. ويُفسَّر ذلك بعدم ارتباط الأوبريت بالقواعد الموسيقيّة الصارمة التي تُحدِّد الطبقات الصوتيّة في الأوبرا، ولكون مواضيعها شعبيّة وعاطفيّة تُلائم كُلّ الأذواق، ففي عام ١٩١٩، وبعد أن قَدَّمت «شركة ترقية التمثيل العربيّ» في مصر الأوبرا، انصرفت عنها إلى الأوبريت وحَذَتْ حَذوها بَقيّة الفرق فقدّمتْ فرقة صدقي/الكسار سلسلة أوبريتات مأخوذة في مُعظمها من نُصوص فرنسيّة على خشبة مسرح الماجستيك. وفي

١٩٢٠ قدم نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) أوبريت «العِشْرة الطيِّبة» التي ترجمها محمد تيمور (١٨٩٢-١٩٢١) عن مسرحيّة «اللحية الزرقاء» الفرنسيّة وكَتَب أجزاء الزَّجل فيها بديع خيري ولَحَّن موسيقاها سيد درويش وأخرجها عزيز عيد (١٨٨٣-١٩٤٢)، وتُعدّ هذه الأوبريت باكورة أعمال الريحاني بعد تَحوُّله عن الفرانكوأراب والريڤيو* (انظر عَرْض المُنوّعات)، عِلمًا بأنّه في إعلاناته المسرحيّة أسماها «أوبرا كوميك» أي أوبرا مُضحِكة. وفي ١٩٢١ قَدّم علي الكسار أوبريت «شهرزاد» ثُمّ أوبريت «ألف ليلة وليلة» عام ١٩٢٢ مع سيد درويش. وقد استقت الأوبريت العربيّة موضوعاتها من المُؤلَّفات الأجنبيّة المعروفة مثل «غادة الكاميليا» للفرنسيّ ألكسندر دوماس الابْن A. Dumas fils (١٨٢٤-١٨٩٥) أو من الأوبريتات الأجنبيّة الشهيرة مثل «كارمن» للفرنسيّ جورج بيزيه G. Bizet (١٨٣٨-١٨٧٥)، أو من المواضيع التاريخيّة المَحلّيّة، وهذا ما نَجِده في أوبريت «كليوباترا» من تأليف المصريّ سليم نخلة.

تَراجع المسرح الغِنائيّ* ومن ضِمنه الأوبريت اعتبارًا من الثلاثينات من هذا القرن مع ظُهور الإذاعة، ومع انتقال نُجوم الأوبريت والاستِعراض للعمل في السينما وعلى الأخصّ في الأفلام الاستعراضيّة الموسيقيّة.

من الأوبريتات الحديثة في مِصر «هَدِيّة العُمْر» التي كتب قِصّتها إحسان عبد القُدّوس وأعدّها دراميًّا يوسف السباعي وألّف موسيقاها عبد الحليم نويرة ومحمد الموجي وشعبان أبو السعد وأخرجها فتوح النشاطي عام ١٩٦٦، و«الحرافيش» التي قَدّمتها فرقة المسرح الغِنائيّ الاستعراضيّ وكتب موسيقاها سيد مكاوي وابراهيم حجاج وكتب كلمات الأغاني فيها الشاعر صلاح جاهين والحوار عبد الرحمن شوقي وأخرجها سعد أردش (١٩٣٤-) عام ١٩٦٨، و«الشحاتين» التي أعدّها عِزّت عبد الوهاب عن «أوبرا القروش الثلاثة» للألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وكتب ألحانها محمد نوح وأخرجها عبد الرحمن الشافعي عام ١٩٨٨.

في لبنان كانت تَقاليد الزَّجَل والشِّعر الشعبيّ العاميّ المَدخل لتحقيق اسكتشات غنائيّة دراميّة تقترب كثيرًا من الأوبريت والكوميديا الموسيقيّة قُدِّمتْ في الإذاعة أوّلًا ثُمّ في إطار مِهرجانات بعلبكّ على شكل فواصل* غنائيّة شعبيّة وفولكلوريّة قامت على نُجوميّة بعض المُغنين أمثال فيروز وصباح ووديع الصافي ونصري شمس الدين. وفي هذا الإطار تَندرج أعمال أكثر تَكامُلًا على الصعيد الدراميّ قدَّمها وكتبها الأخوان عاصي الرحباني (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور الرحباني (١٩٢٥-)، ومنها «هالة والملك»، «الشخص»، «لولو»، «ناطورة المفاتيح» وغيرها. بالإضافة إلى الأعمال التي قَدَّمتها فرقة روميو لحود وسلوى قطريب مثل «بنت الجبل» المُستَمدَّة من «سيدتي الجميلة».

انظر: الكوميديا الموسيقيّة، الأوبرا، الأوبرا المُضحِكة، الأوبرا بالاد، المسرح الغِنائيّ.

■ الأوتوساكرمنتال Auto Sacramental

Auto Sacramental

تَسمية إسبانيّة تَعني دراما السّرِّ المُقدَّس.

والأوتوساكرمنتال هي عُروض تَندرج ضمن إطار المسرح الدينيّ*، والتعليميّ* كانت تُقدَّم في إسبانيا بين القرنين السادس عشر والثامن عشر.

أصول هذه العُروض في الاحتفالات التي كانت تُقدَّم في القرن الثاني عشر في الأديرة والكنائس بمُناسبة عيد الربّ، ثُمّ تَحوَّلت تَدريجيًّا إلى تشكيلات لمجموعة من المُمثّلين في وَضعيَّة ثابتة تُشبِه ما يُسمّى اللوحة الحَيَّة *Tableau vivant* وكانت تُقدَّم على عَربات مع كثير من الحِيَل.

عَرفتْ الأوتوساكرمنتال نَفْس تَطوُّر الأسرار* في إنجلترا وفرنسا وألمانيا، لكنّها صارت في نِهاية القرن السادس عشر المُعبِّر الأساسيّ عن الموقِف الكاثوليكيّ في إسبانيا ضِدّ البروتستانتيّة.

من العناصر التي تُعطي لهذه العروض طابعها الدراميّ والتعليميّ معًا وجود الشخصيّات المَجازيّة *Allégorie* التي تُجسِّد المفاهيم المُجرَّدة وتَطرَح أُمثولة* مُستمَدَّة من حياة القِدّيسين، أمّا مواضيعها فمُستقاة من الإنجيل والتوراة بشكل أساسيّ مع بعض المواضيع الأُسطوريّة والتاريخيّة.

لم تَتبلْوَر هذه العُروض فِعليًّا إلّا في القرنين السادس عشر والسابع عشر حيث ضَعف الطابَع الدينيّ فيها رغم استِمرار وجود بعض المشاهد الدينيَّة التي تُشكِّل نَواة العَرْض، وصارت عَرضًا مَسرحيًّا يُقدِّمه مُمثِّلون مُحترِفون على خشبات تُشيَّد خِصّيصًا لهذه المُناسبة خارج الكنيسة أي في الساحات العامّة، وبذلك اكتَسبتْ طابَعًا احتفاليًّا مَدَنيًّا.

من أشهر كُتّاب الأوتوساكرمنتال في إسبانيا خوسيه ڤالديڤييلسو J. Valdivielso (١٥٦٠-١٦٣٨) الذي يَعود إليه الفضل في إدخال عناصر دراميّة على هذه العُروض، ولوبه دي ڤيغا Lope de Vega (١٥٦٢-١٦٣٥)، وتيرسو دي مولينا Tirso de Molina (١٥٨٣-١٦٤٨) وكالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١) الذي كانَ يَستخدِم في هذه العُروض عربتَين تَسمحان لهُ أن يُقدِّم مواجهة بين فِكرتين مُتناقضتين.

تَقاطعتْ الأوتوساكرمنتال مع الكوميديا* الإسبانيّة لأنّ الكُتّاب كانوا يُؤلِّفون النصوص للنوعَيْن معًا وصارت لعُروضها بُنية ثابتة إذ تَبدأ بالاستهلال* الذي يُسمى لوا *Loa* كما تَحتوي على عِدّة فواصل* مُضحِكة خِلال العَرْض وتنتهي بباليه راقصة.

ظَلَّت عُروض الأوتوساكرمنتال تُقدَّم في إسبانيا بعد أن اختفت في فرنسا وإنجلترا ومُنعتْ بقَرار عام ١٧٦٥، لكنّ بعض العُروض المُتفرِّقة ظَلَّت تُقدَّم في المناطق الرِّيفيّة حتى ١٨٤٠.

انظر: الأسرار، المَسْرح الدِّينيّ.

■ الإيقاع

Rythm

Rythme

كلمة Rythme الفرنسيّة مأخوذة من اليونانيّة Rythmos، وتَعني الضَّربات المُنتظِمة.

وكلمة الإيقاع تَنتمي إلى عالَم الموسيقى وكذلك إلى عالَم الشِّعر حيث يَرتبط إيقاع القَصيدة بالوزن الموسيقي للأبيات الشِّعريّة.

والإيقاع بمعناه العام من مُكوِّنات الظواهر الطبيعيّة والحياتيّة، وهو من العوامل التي تَلعب دَوْرًا في خلق الإحساس بالزَّمَن. ولا يُمكِن إدراك الإيقاع بشكل مُجرَّد وإنّما من خِلال عناصر تَتواجد في الطبيعة (تَعاقُب الفُصول الأربعة والليل والنهار وصوت المَوْج وضَرَبات القَلْب عند الإنسان)، وفي الحياة اليوميّة (تناوُب أيّام العمل وأيّام الراحة).

ودِراسة الإيقاع في الأدب والفنّ قديمة وكانت مُنصبَّة على الشِّعر والغِناء والموسيقى وكُلّ ما يَتعلَّق بالفُنون الزمانيّة. بعد ذلك تَوسَّع

مَجال البحث في الإيقاع ليشمُل أيضًا الفُنون المكانيّة مِثل الرسم والنحت والعَمارة والعُروض الأدائيّة* والمسرح. وقد بيّنتِ الدِّراسات الحديثة أنّ إدراك* الإيقاع لا يَتِمّ على المُستوى الحِسّيّ فقط، وإنّما بشكل ذِهنيّ أيضًا، لأنّه من المُكوِّنات التي تَدخل في بِناء العمل، وفي تحديد مَسار الحِكاية*، وفي تركيب المعنى.

في المسرح يُعتَبر الإيقاع من العناصر التي تُميِّز دراماتورجيّة* مُعيَّنة، وهو من المؤثِّرات المُباشَرة في الإيحاء بالزَّمَن* في المسرح. فمسرحيّات الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) تتميّز بإيقاعها البطيء، وهذا الإيقاع يَخلق الإحساس بمُرور الزمن بلا جَدوى وبالمَلل وعدم القُدرة على الفعل، وكُلّ ذلك من مُكوِّنات المعنى. كذلك يُكوِّن الإيقاع التكراريّ في مسرحيّات الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) أساس المعنى.

أَوْلى المُخرِجون المُعاصِرون الإيقاع اهتمامًا مُتزايدًا، وحاولوا التأكيد عليه من خِلال الأداء* والإلقاء* وتراكُب مراحل العَرْض ككُلّ. ويُعتَبر هذا النوع من العمل على الإيقاع أحد العناصر التي يَلجأ إليها المُخرِج* ليُشكِّل قراءته للنصّ، إذ يمكن أن يَعتمِد لعرضه نَفْس إيقاع النصّ أو يَفرض إيقاعًا جديدًا له فيُعطيه معنًى جديدًا، وهذا ما نَجِده على سبيل المِثال في العَرْض الذي قَدَّمه المُخرِج الإيطاليّ لوتشينو ڤيسكونتي L. Visconti (١٩٠٦-١٩٧٦) لمسرحيّة «صاحبة النزل» للإيطاليّ كارلو غولدوني C. Goldoni (١٧٠٧-١٧٩٣) عام ١٩٥٦. فقد شَكّل إيقاع العَرْض البطيء والثقيل قِراءة* جديدة لها منحًى واقعيّ لهذه المسرحيّة التي عُرِفت بطابَعها السريع والخفيف والكوميديّ.

كذلك يُعتبَر الإيقاع من أهمّ العناصر المُؤثِّرة في شكل تَلقّي العَرْض المسرحيّ. وهو العُنصر الأساسيّ في خَلْق الانطباع الذي يَتشكّل عند المُتفرِّج* أثناء العَرْض وبعد نهايته (الإحساس بأنّ العَرْض كان طويلًا أو بطيئًا أو سريعًا)، وله عَلاقة أيضًا بتَحقيق المُتعة*.

من أهمّ المسرحيّين الذين لفَتوا النظر إلى المعنى الدَّلاليّ للإيقاع في العَرْض الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٨٤٨) الذي اعتبَر الإيقاع من العناصر الهامّة التي تَلعب دَوْرًا في تفريغ النصّ من المعنى، وفي إعطاء الأولويّة للانفعالات والاندفاعات الحسِّيّة التي تَتجلّى من خِلال الحركة* والتنفُّس والصوت (تَناوُب الصُّراخ والتَّمتمة).

في تَوجُّه آخَر، حاول بعض المسرحيّين مِثْل الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) والسويسريّ آدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨) خَلْق الإحساس بالإيقاع من خِلال الصُّوَر البَصريّة والتشكيلات المكانيّة.

كذلك بيّن الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) أنّ الإيقاع (الحركة والموسيقى والكلام) هو أحد العناصر التي تُكوِّن الغستوس*، فكان بذلك سبّاقًا في الاهتمام بالبُعْد الاجتماعيّ للإيقاع، وهو ما تَطرّقت إليه فيما بعد الدِّراسات الحديثة مِثْل سوسيولوجيا* المسرح والأنتروبولوجيا*.

مُكوِّنات الإيقاع في النَّصّ والعَرْض:

يُمكِن تَتبُّع الإيقاع في النص المسرحيّ على المُستوى الدراميّ من خلال بِناء الفعل الدراميّ* (تسارُع أو تَصاعُد دراميّ نحو الذُّروة*، كثرة الأحداث أو نُدرتها، البَطء أو السُّرعة في الوصول إلى الخاتِمة*). كما يُمكن تقصّيه من

تَمفصُل الأحداث عَبر شكل التقطيع* المُعتمَد في النصّ (مَقاطع قصيرة أو طويلة تُوحي بالتسارُع أو العكس، مَشاهد أو لوحات). كما يُمكن تَتبّعه من خِلال نوع الخِطاب* (شِعر أو نثر، حوار* أو مونولوغ* أو سَرْد*، وفي حالة الحِوار يَتولّد الإيقاع من طول الجُمَل الحِواريّة أو قِصَرها).

على مُستوى العَرْض يَتجسَّد الإيقاع من خِلال عناصر عديدة منها:

- شَكل التعبير الكلاميّ (غناء أو تِلاوة أو حديث عاديّ)، ونوعيّة الإلقاء (مُفخَّم أو طبيعيّ)، وطريقة تَبادُل الحِوار (السُّرعة أو البُطء في لفظ الجُمَل)، وتَناوُب الكَلام والصَّمْت* وعَلاقة الكلام بالحركة على الخشبة.
- الاضاءة* (ثابتة أو مُتغيِّرة)، والموسيقى والمُؤثِّرات السمعيّة*، وكُلّها عناصر تَلعب دَوْرًا في الإيحاء بالزّمن وتقطيع الحَدَث.
- حَرَكة الجَسَد على الخشبة وشكل أداء المُمثِّل. ويَتبيَّن من تاريخ المسرح أنّ كُلّ دراماتورجيّة وكُلّ نَمَط أو نوع مَسرحيّ يَفرِض إيقاعًا مُعيَّنًا على أداء المُمثِّل (الفخامة والتضخيم في الأداء الكلاسيكيّ، الإيقاع السريع والمُتوفِّز في الكوميديا ديللارته*، الإيقاع البطيء في أداء المُمثِّل في المسرح الروسيّ، والإيقاع الخاصّ في أداء المُمثِّل في المسرح الشرقيّ* الذي يَقوم على الحركة المُؤسلبة والمُضخَّمة وطريقة الإلقاء الخاصّة.

انظر: الزّمَن في المَسْرَح.

■ الإيماء **Mime/Pantomime**

Mime/Pantomime

الإيماء هو فنّ التمثيل الصامت، وتُستخدَم هذه التسمية للدَّلالة على شكل أداء يَستنِد إلى التعبير بالحركة* والإيماءة ووضعيّة الجسد وتَعابير الوجه بعيدًا عن الكلام، وأيضًا للدَّلالة على نوع مُعيَّن من العُروض يَستنِد إلى هذا الشكل من الأداء.

وللتعبير الجسديّ في فنّ الإيماء خُصوصيّة، فالإيقاع* فيه يَنتُج عن المَسار الخاصّ الذي تأخذه الحركة التي يَسبقها ويَتبعها فَراغ يَلفِت النظر إليها (انظر الحَرَكة).

وكلمة إيماء باللغة العربيّة تُقابل كلمتين مُستعمَلتين في اللغات الأجنبيّة هما Mime وPantomime. كذلك تُستَعمل أحيانًا كلمة بانتوميم بلفظها الأجنبيّ.

وكلمة Mime مأخوذة من اليونانيّة Mimos التي تَعني المُحاكاة* بشكل عامّ.

أما كلمة بانتوميم فمأخوذة من اليونانيّة Pantomimos التي تَعني المُمثِّل الذي يُحاكي كُلّ شيء، وقد صارت في الحَضارة الرومانيّة تَدلّ على نوع من العُروض يُروى فيها الحدث بالحركة فقط.

في يومنا هذا يَصعب تحديد الفَرْق بين هاتين التسميتين، لكنّنا نَلحظ مَيْل المُمثِّلين المُختصّين لاستخدام كلمة Mime لأنّها أكثر عُموميّة وليُميِّزوا أداءهم عن البانتوميم الذي ارتبط تاريخيًّا بعُروض المسارح الشعبيّة والاستعراضيّة.

أُصول الإيماء:

عَرَفت الحَضارات القديمة كُلّها فنّ التمثيل الإيمائيّ كتعبير بحركة اليد أو الجسد، فقد كان الإيماء جُزءًا لا يَتجزّأ من رَقصات الحُروب

وطُقوس تقديم القرابين للآلهة وتقليد الحيوانات قبل أن يُشكِّل عَرْضًا مُستقلًا ويَدخل إلى المسرح كشكل من أشكال التعبير فيه. عُرِفَ فنّ التمثيل الإيمائيّ في الشرق الأقصى وأخذ شكلًا مُتكامِلًا قَبْل أن تَعرفه الحَضارات الغربيّة؛ فقد استُخدِم الإيماء في الهند في الدراما الراقصة الطُقوسيّة «باهاراتا تانايتا» (القرن السادس قبل الميلاد)، كما عُرِف في الكابوكي* ومسرح النو* اليابانيّ، وفي أوبرا بكين* حيث تَترافق الرِّواية الدراميّة مع الرقص والإيماء، وحيث كان المُمثِّل يُؤدّي الحدث بالحركة في حين يَقوم الراوي بسَرْد هذا الحدث بالكلام.

عَرَف الغرب نَفْس التطوُّر نوعًا ما، فقد انبثق الإيماء من الرقص ودخل إلى المسرح منذ الحَضارتين اليونانيّة والرومانيّة.

كان العَرْض الإيمائيّ لدى اليونان القدماء جُزءًا من طُقوس الطبيعة والإخصاب. وكان يَقوم أساسًا على تقليد الحيوانات مِمّا أعطاه طابَعًا شعبيًّا، ثم صار يُقدَّم على شكل عَرْض تَهريجيّ مُرتَجَل تُؤخَذ حوادثه من الحياة اليوميّة وتُؤدّي الحدث فيه شخصيّات نَمَطيّة* تَضع أقنعة وتَرتدي مَلابس محشوّة بشكل مُضحِك ولها عُضوٌ تناسُليّ ضَخْم. لم تكن هذه العُروض صامتة فقد كانت تُصاحِب الكلام فيها حركات بَهلوانيّة ورَقصات بَذيئة.

أوّل من كَتب نصًّا لهذا النوع هو الشاعر إبيكارموس **Epicharmus** الذي عاش بين ٥٣٠ و٤٠٠ قبل الميلاد فأعطى طابَعًا أدبيًّا لتلك العُروض التهريجيّة الفَجّة والمُرتَجلة. وكان يَستمِدّ مواضيعه من أساطير الآلهة وسِيَر الأبطال الكلاسيكيّين مُضيفًا إليها الطابَع الهِجائيّ الساخر ذا المنحى السياسيّ، كما أنّ الشاعر سوفرون **Sophron** الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد كتب هو الآخر مَسرحيّات من نفس النوع مُستَمدّة من الحياة اليوميّة للناس وتنتهي بمَوْعِظة.

لاقت هذه العُروض نَجاحًا لَدى الجُمهور واستمرّت في الحضارة الرومانيّة لطابَعها الشعبيّ ولأنّ غَلَبة الجانب البَصَريّ فيها كان يُعوِّض عن استخدام اللُّغة في أمبراطوريّة واسعة الأرجاء تَتكلّم شُعوبها لُغات مُختلِفة.

من جِهة أُخرى أصبح الإيماء جُزءًا لا يَتجزّأ من الكوميديا*، وخاصة تلك التي كَتبها بلاوتوس **Plautus** (حوالي ٢٥٤-١٨٤ق.م) وتيرانس **Terence** (حوالي ١٨٤-١٥٩ق.م)؛ فقد استوحى هذان الكاتبان المسرحيّان الشيء الكثير من الإيماء الإغريقيّ ومن تقاليد الفُرْجة التي كانت موجودة أصلًا في الحَضارة الإتروسكيّة.

كانت عُروض الإيماء الرومانيّة في البِداية تُشبه مَثيلاتها لدى اليونان من حيث الاعتماد على الشخصيّة النَّمَطِيّة والتوجُّه الهِجائيّ الساخر والاستخدام الواسع للحركات البَهلوانيّة وللرَّقص. لكنّ الجديد هو دخول المُمثّلات من النساء في تقديم هذه العُروض.

ويُعتَبر ديموس لابريوس **Dimos Labrios** (١٠٦-٤٣ق.م) أوّل مُؤلِّف لاتينيّ كتب نُصوصًا إيمائيّة لها صِبغة أدبيّة.

من هذا النوع من العُروض الإيمائيّة، ومن التقاليد الإتروسكيّة السائدة في المِنطقة، تَطوّر عند الرومان نوع مُحدَّد هو البانتوميم يَعتمِد بشكل كبير على الرقص والحركة ويَقوم فيه مُمثِّل واحد بأداء أدوار مُتعدِّدة إلى جانب الجوقة* التي تُغنّي النصّ والفرقة التي تَعزِف الموسيقى. ويُقال إنّ العبد باتيللوس **Bathillus** هو الذي أدخل هذا النوع في القرن الأول قبل الميلاد

ووضع أعرافه وثبّت حركاته المُنمَّطة بفضل التدريب الطويل الذي تَلقّاه من المُمثِّل اليونانيّ بيلادوس Pyladus الذي عَلّمه أداء نوع من الرّقص الطّقسيّ القديم المُخصَّص لإله الخَمْر.

تَطوُّر الإيماء مُنْذُ القُرون الوُسْطى وحتّى اليَوْم:

انْحَسر البانتوميم كنوع مع نهاية الأمبراطوريّة الرومانيّة في القرن السادس الميلاديّ إذ لاحقتِ الكنيسة مُمثِّلي البانتوميم بتُهمة الشعوَذَة فتحَوَّل هؤلاء إلى قوّالين ومُنشدين في القُصور، وإلى مُمثِّلين جَوّالين *Jongleurs* يُقدِّمون عُروضهم في الساحات العامّة، وصارت مَلابسهم المُزيَّنة بالأجراس عَلامة تَدلّ عليهم. انتقل التُّراث الحركيّ لهذا النوع مع مُمثِّليه من المُهرِّجين والمُرتَجِلين والبَهلوانات والمُنشدِين الجوّالين Troubadours إلى مسرح الأسواق* وصار جُزءًا من عُروض المسرح الشعبيّ*.

غَذّت عُروض الميم والبانتوميم الأشكال الكوميديّة والتهريجيّة مِثْل الكوميديا ديللارته* والكوميديا الإليزابثية والفارْس* (المَهْزَلة) وغيرها، فقد احتوى ربرتوار* مُعظم المَسارح الإليزابثية على عُروض صامتة، وأهمّ مثال عليها العَرْض الإيمائيّ الذي أدخله شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) على مَسرحيّة «هاملت» ومسرحيّة «حُلْم ليلة صيف». كذلك نَجِد ملامح الميم والبانتوميم في عُروض الأقنعة* التي ازدهرت في البَلاط الإنجليزيّ في القرن السابع عشر. في إيطاليا استُخدِمت تَسمية كوميديا ديللارته* (كوميديا الفنّ) في القرن الثامن عشر للتمييز بين العُروض التي كانت تُقدِّمها الفرق المُحترفة وبين أداء المُمثِّلين الإيمائيّين رغم وجود عناصر مُتشابِهة بين الشكلين، إذ يُمكن أن تُعتَبر الحركات المُنمَّطة التي استخدمها الإيطاليّون تحت اسْم لازي* شكلًا من أشكال حركات البانتوميم المُنمَّطة.

في القرن الثامن عشر، عندما ظهرت القوانين الصارمة التي تَمنع المُمثِّلين من خارج الفِرَق الرسميّة التي يَرعاها البَلاط في فرنسا وإنجلترا من الكلام، برز دَوْر العُروض الإيمائيّة، وبدأت تقاليد البانتوميم تَترسّخ تحت اسْم أرلكيناد* لأنّ أرلكان كان الشخصيّة الرئيسيّة فيها ويُقدِّم فيها مَشاهد باليه صامتة ومُضحِكة، حتّى صار الجُمهور يَتطلّب مِثْل هذه المَشاهد خِلال أو قَبْل أو بعد العُروض المسرحيّة الجِدِّيّة. وسرعان ما استُبدِلت شخصيّة أرلكان بشخصيّة المُهرِّج* وبشخصيّة بييرو Pierrot ذي الوجه الشاحب بدُموعه المُنسابة على الخَدَّين وهي الشخصيّة التي ما تَزال تُشكِّل عِماد الكثير من عُروض الإيماء.

كذلك دخلتْ الأرلكيناد الصامتة على عُروض حَكايا الجِنّيّات *Féeries* مِثْل سندريللا والعُصفور الأزرق وعَلاء الدِّيْن، وعلى عُروض البورلسك* والإكستراڤاغانزا*، وصار تَقديم هذه العُروض مُرتبطًا باحتفالات عيد الميلاد في إنجلترا وأُطْلِق عليها اسْم العُروض الخَرْساء *Dumb Show*.

ظهر أيضًا في نفس الفترة نَوْع جديد يُسمّى باليه بانتوميم *Ballet Pantomime* يَدمُج بين الموسيقى والرَّقص الإيمائيّ، ويُذكَر أنّ المُؤلِّف الموسيقيّ النمساويّ ولفغانغ أماديوس موزار W.A. Mozart ألّف موسيقى باليه بانتوميم أسماها باغاتيل Bagatelle (أشياء بدون قيمة)، كما انتشر النوع الذي يُعرف باسْم الدراما الإيمائيّة* Mimodrame.

في القرن التاسع عشر، شاع شكل الأداء المُستَمدّ من البانتوميم مع تَصاعُد شعبيّة

الميلودراما* وصار جُزءًا منها، بل إنّ تسمية بانتوميم استُخدِمت للدّلالة على نوع من المَسرح الميلودراميّ الذي يَتوازى فيه الحدث الكلامي مع الحدث الإيمائيّ الصامت.

مع تَطوُّر فن السيرك* والميوزيك هول* ثُمّ فيما بعد السينما، اجتَذبتْ مَسارح الميوزيك هول عددًا كبيرًا من مُؤدّي البانتوميم، وبالمُقابِل دخلت تقاليد الميوزيك هول على عُروض البانتوميم التي تَطوَّرت إلى شكل استِعراضيّ تَرفيهيّ أخذ طابَع البورلسك*.

أمّا السينما التي بدأتْ صامتة، فقد استَخدمتِ الإيماء بكُلّ تقاليده من تعبير حركيّ ووَصَفات إضحاك *Gag*. جَدير بالذّكر أنّ شارلي شابلن Ch. Chaplin (١٨٨٩-١٩٧٧) وباستر كيتن B. Keaton (١٨٩٦-١٩٦٦) كانا في الأصل مُمثّلي بانتوميم في مسارح الميوزيك هول وقد أدخلا تِقنيّات هذا الفنّ على السينما.

في الشرق الأقصى، وبسبب وُجود تقاليد الأداء الحركيّ منذ بِدايات المسرح فيه، حافظَ الإيماء على أهمّيّته وطغى على تقاليد المسرح الكلاميّ. وفي المسرح الشرقيّ المُعاصر لا سيما اليابان، اكتسَب الإيماء أهمّيّة كبيرة وعلى الأخصّ مع ظُهور مُمثّلين إيمائيّين هامّين من أتباع حركة بوتو Buto التي أسَّسها كازوو أونو Kazuo Oono نَذكُر منهم كيو مورووبوشي Kio Murobushi وكارلوتا إيكيدا Carlotta Ikeda وهاتاناكا مينورو Hatanaka Minoru.

- لا توجَد في الوطن العربيّ تقاليد فنّ الإيماء بشكله الصِّرْف، ولكن كانت توجَد أشكال طُقوسيّة احتفاليّة تَعتمِد على الرقص والمُحاكاة الصامتة بالإضافة إلى عُروض المُهرِّجين والمُحبّظين والمُقلّدين الذين كانوا يَصبغون وُجوههم أو يَرتدون أقنعة ويُقدِّمون عُروضًا إيمائيّة في بَلاطات الخُلفاء وفي الساحات كما يَرِد في كتاب الأغاني للأصفهاني. ويُذكَر أنّ تركيا عرفتْ الإيماء منذ القرن العاشر الميلادي حيث كان يُطلق على المُمثِّل الإيمائيّ اسْم مُقلِّد Mukallid؛ وتُفيد بعض روايات الرحّالة أنّه كان يوجَد في تركيا في القرن السابع عشر بالإضافة إلى الفِرَق التمثيليّة العاديّة اثنتي عشرة فرقة إيمائيّة تحتَوي كُلّ منها على عِدّة مئات من الفِتيان الراقصين والمُغنّين والمُهرِّجين والأكروبات والمُمثِّلين الإيمائيّين كانوا في غالبيّتهم من الغَجَر واليونان والأرمن واليهود، بالإضافة إلى فِرَق من المُمثِّلات والمُغنِّيات والراقصات والمُقلِّدات.

لا تَتحدَّث كُتُب تاريخ المسرح العربيّ عن وجود عُروض إيمائيّة مُتكامِلة في فترة الروّاد، وقد جاء في جريدة الأهرام عام ١٨٨٧ أنّ شابًا اسْمه أبو الخير كان يُقدِّم فصولًا من الأداء الإيمائيّ عَقِب انتهاء المسرحيّة في عُروض السوري أبي خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٢). دخل فنّ الإيماء على المسرح العربيّ مُؤخَّرًا بتأثير من انتشار عُروض البانتوميم في الغرب، ومن أهم الأسماء في هذا المجال اللبنانيّان موريس معلوف وفائق حميصي (١٩٤٦-) والسوريّة ندى حمصي (١٩٥٧-) والمصري علي فهمي. كذلك دخلت تقاليد الإيماء على بعض العُروض المسرحيّة المُعاصِرة منها عرض «إسماعيل باشا» للمُخرِج التونسيّ محمد إدريس (١٩٤٤-)؛ كما صارت تِقنيّات الإيماء جُزءًا من مناهج إعداد المُمثّل* في معاهد* المسرح في العالم العربيّ.

اتّجاهات فَنّ الإيماء المُعاصِر:

هناك عَوامل لَعبتْ دَوْرًا هامًّا في المسرح المُعاصِر وكان لها تأثيرها على إبراز الإيماء كفنّ وكتِقنيّات. من هذه العوامل:

- الاهتِمام بالبُعد الحركيّ في أداء المُمثِّل* كرَدّة فعل على طُغيان النصّ في المسرح الغربيّ، وبتأثير من السينما كفنٍّ بَصَريّ. وقد كان ذلك ضِمن اهتمامات الحركات التجريبيّة في المسرح في بِدايات القرن في روسيا ثُمّ في أوروبا وأمريكا. من هذه التجارِب الروسيّ ڤسيڤولود ميِيرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) اللذين أدخلا تمارين القِناع الحِياديّ *Masque neutre* التي تُساعد المُمثِّل على التعبير بجسده بَدلًا من وجهه وبدلًا من كلمات النصّ. فيما بعد بدأت مدارس إعداد المُمثِّل تُدخِل الإيماء في مَناهجها التدريسيّة للتوصُّل إلى الدِّقّة في الحركة والتحكُّم بالأداء ولتحقيق التواصُل مع المُتلقّي عن طريق لُغة الجَسَد.
- الاهتِمام بلغة الجسد والتكوين الحركيّ من الناحية النظريّة، وأهمّ المُنظِّرين في هذا المجال المُمثِّل الإيمائيّ الفرنسيّ إتيين ديكرو E. Decroux (١٨٩٨-؟) الذي تَناول الإيماء كلغة لها قواعدها الخاصّة ففكَّك الحَرَكة إلى مُكوِّناتها الأساسيّة مِمّا فتح مجالًا لتخليص فنّ الإيماء من طابَعه كتقليد لشيء ما أو لشخص ما وإبرازه كأُسلوب تعبير مُستقِلّ. وقد أثّرت دِراسات ديكرو على تلاميذه من المُخرِجين أمثال الفرنسيّ جان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٣)، ومن المُمثِّلين الإيمائيّين كالفرنسيّ مارسيل مارسو M. Marceau (١٩٢٣-).

نَتيجة لذلك تَنوَّعت التِّقنيّات والأساليب في فنّ الإيماء الذي اقترب من فُنون الرَّقص والتعبير الجسديّ الدراميّ الصامت مُتميِّزًا بذلك عن عُروض الرقص الشعبيّة وعُروض البَهلوانات.

أهمّ مَنْ قدّموا عُروضًا راقصة تَعتمِد على لغة الجسد كوسيلة تَعبير إيزادورا دونكان I. Duncan ومارتا غراهام M. Graham وميرس كوننغهام M. Cuningham. كذلك تَطوَّرت الباليه بانتوميم بفضل مُصمِّمي رَقصات مَشهورين مِثْل جورج بالانشين G. Balanchin وجيروم روبينز J. Robins اللذين مَزَجا بين الرقص والبانتوميم بمَهارة.

كان لهذا التوجُّه الجديد أثره على الكتابة المَسرحيّة التي أفْردت حَيِّزًا أكبر للحركة وللإيماء، ويَبدو ذلك في مسرحيّة الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) «فصل بدون كلام» التي يَستبدِل فيها الحِوار بالحركة، ومسرحيّة اللبنانيّ جورج شحادة (١٩٠٧-١٩٨٩) «الثوب يَصنع الأمير» التي اعتبرها بانتوميم.

من الأشكال المسرحيّة المُعاصِرة التي انبثقت عن فنّ الإيماء العُروض التي عُرِفت باسْم المَسرح الأسْود التشيكيّ *Cerné Dvadlo* (انظر خيال الظِّلّ).

انظر: الحَرَكَة، الإيقاع.

■ الإيهام **Illusion**

Illusion

كلمة Illusion مأخوذة من الكلمة اللّاتينيّة illusio المُشتقّة من الفعل اللّاتينيّ Ludere بمعنى مَزَح وسَخِر. تَطوّر المعنى مع الزمن فصارت الكلمة تَدلّ على خطإٍ في الإدراك يُؤدّي إلى اعتبار الظاهر حقيقة واقعة.

استَخدم الخِطاب النقديّ العربيّ تَعبيرَيْ وَهْم وإيهام المأخوذَيْن من فعل تَوهّم الشيء أي تَمثّله وتَخيّله وتَصوّره. ويُفضّل استِخدام كلمة إيهام بدلًا من وَهْم، لأنّ هذه الأخيرة تَدلّ على النتيجة في حين أنّ كلمة إيهام تُعطي فِكرة المَسار أو العمليّة، لأنّ الإيهام في الفنّ والمسرح هو تأثير فنّيّ وعمليّة مُتكامِلة تَستنِد على الإيحاء بالحقيقيّ من خلال مُحاكاة الواقع.

والإيهام هو أحد مُقوّمات العمل الفنّيّ والأدبيّ القائم على تَصوير ما هو مُتخيَّل fiction، أي إنّه عمليّة مُتعلِّقة بتصوير الواقع الذي يَبثه العمل، وتَشترط تَعرُّف المتلقّي على ما يَراه من خلال المُطابَقة بين مَرجِع العمل الفنّيّ ومَرجِعه هو كمتلقّي مِمّا يَسمح له بالتمثُّل*.

رَبط المسرح الغربيّ بين الإيهام والمُحاكاة* بعَلاقة السبب بالنتيجة، فقد رَفض أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ق.م) الإيهام وطرد الشُعراء من جُمهوريّته لأنّه اعتَبر أنّ الإيهام من خِلال المُحاكاة قد يَصل إلى درجة تَعليم الكَذِب والخِداع. أمّا أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) الذي اعتَبر أنّ المُحاكاة هي أساس كُلّ عمل فنّيّ، فقد طرح مَفهوم مُشابَهة الحقيقة* على مُقتضى الاحتمال والضّرورة (الذي يُؤدّي إلى الإيهام) من خِلال ترتيب الحِكاية* وبُنيتها وليس من خِلال شكل العَرْض.

والواقع أنّ التفسيرات التي قُدِّمت لاحِقًا لكتابِ أرسطو «فنّ الشّعر» هي التي حَدَّدت هدف المسرح الغربيّ خلال فترة زمنيّة طويلة بتَحقيق الإيهام من خِلال شكل العَرْض، وظلّ الأمر كذلك حتّى القرن العشرين حيث طُرِحتْ نظريًّا مَسألة كَسْر الإيهام من خِلال عناصر تُبرز المَسرحة* وتُؤدّي إلى الإنكار*، أي إلى معرفة المُتفرّج بأنّه يرى عَرْضًا مسرحيًّا.

والواقع أنّه في العَرْض اليونانيّ القديم - كما في عُروض المسرح الشرقي* التقليديّ - لم يكن تحقيق الإيهام غاية المَسرح الوحيدة لأنّ ذلك المسرح كان مُوسلبًا وله طابع احتفاليّ طَقسيّ*، وبالتالي لم يَكن الإيهام فيه يَقوم على مبدأ التصوير الإيقونيّ (على مُستوى الشكل)؛ والتطهير* فيه كان نتيجة للتفاعُل مع الحِكاية ومضمونها، والتمثُّل يَتمّ مع فعل الشخصيّة ومَصيرها ضِمن الظرف الذي تَعيشه.

بدأت بوادر تَحقيق الإيهام ومُحاولة المطابَقة بين ما يُعرَض في العالم الخياليّ المُصوَّر على الخشبة ومَرجِعه في العالَم تَظهر في المسرح الغربيّ مع فَرْض مبدأ المَنظور* في القرن السادس عشر، ومع تَطوُّر السينوغرافيا* القائمة على عَلاقة مُجابَهة بين الخشبة* والصالة، ومع تَطوُّر الديكور* القائم على خِداع البَصَر *Trompe l'œil*.

وصلتْ الرَّغبة في تحقيق الإيهام من خِلال شكل العَرْض إلى حَدِّها الأقصى مع الألمانيّ ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) الذي أجرى تَعديلات جَذريّة على شكل الصالة فحوَّلها إلى مُدرَّجات نِصف دائريّة تَتوجّه أنظار المُتفرِّج فيها إلى الخشبة المَركزيّة بَدلًا من الفُرْجة على الحاضرين، وفَرَض للمرَّة الأُولى إلغاء الإضاءة* في الصالة، وإخفاء الأوركسترا في فَجوة واسعة تَفصل بين الصالة والخشبة بحيث يَنسى المُتفرِّج* وجوده في عالَم الواقع ليَدخل كُلّيًّا في عالَم الوَهْم.

لكنّ فكرة تَحقيق الإيهام في المسرح من خِلال التصوير الإيقونيّ القائم على التّشابُه الكامل مع المَرجع في الواقع لم تَظهر إلّا في مرحلة مُتأخِّرة مع تأثير التيّار الطبيعيّ والواقعيّ في المسرح. وظَلّ الأمر كذلك حتّى ظُهور فُنون

الصورة (السينما والتلفزيون) التي بيّنتْ حدود تَحقّق الإيهام بالصُّورة في المسرح، لا بل إنّ الدراما الإذاعيّة* أظهرت أنّ الإيهام يُمكن أن يَتحقّق دون هذا الشرط وعن طريق السَّمع.

هَدَف الإيهام وشُروط تَحْقيقِه:

بات من المعروف اليوم أنّ الإيهام في المسرح لا يَتحقّق من خِلال مُتابَعة حِكاية ضِمن عَرْض مسرحيّ فقط، وإنّما هو مشروط بوجود الأعراف* المسرحيّة التي هي نوع من الاتّفاق الضِّمنيّ يَسود عَلاقة التلقّي ويَفترِض تسليم المُتفرِّج بأنّ ما يراه على الخشبة حقيقيّ لأنّه يأخذ مَظهر الواقع؛ وبقَبول المُتفرِّج بمَبدأ الدُّخول في لُعبة الإيهام، وتَحقيق هذا الأمر يَتعلّق بمُستوى وَعْيه وحُكمه على ما يراه (الخَلْط بين المُمثِّل والشخصيّة أو العكس على سبيل المِثال). فالمُتفرِّج في المسرح حين يَتمثَّل نَفْسه في الشخصيّة* المَعروضة أمامه يَنتابه بآن واحد شُعوران: شعور بالمُتعة* من خِلال التمثُّل، وشعور بالراحة والأمان والتطهير لأنّ الذي يُعاني على المِنصّة هو الآخر ولا يَمسه الأمر فِعليًّا وجسديًّا. هذه الناحية هي التي تَطرّق إليها عالِم النَّفْس النمساويّ سيغموند فرويد S. Freud في دِراساته حول التحليل النَّفْسي لآليّة استقبال* العَمَل الفنّيّ أو عمليّة الاندماج والدخول في عالَم المُتخيَّل، حيث بَيَّن أنّ الإيهام هو أحد أسباب المُتعة لأنّ المُتفرِّج يَرى نَفْسه عبر الشخصيّة من خِلال تصديقه لِما يراه.

وكما أنّ الإيهام من خِلال التمثُّل كصيرورة نَفسيّة يُؤدّي إلى التطهير بالنِّسبة للمُتفرِّج، فإنّه يُؤدي أيضًا إلى تطهير المُمثّل أو المُشارِك في العَرْض من خِلال دفعه لأن يَكشف ما يَكبته في لا وَعْيه، لذلك فقد استَخدَم هذا المبدأ في عِلاج الأمراض النفسيّة عن طريق المسرح أو البسيكودراما*.

الإيهام والمُمَثِّل:

بما أنّ المُمثِّل* هو الركيزة الأساسيّة في خَلْق العالم المُتخيّل، فإنّ شكل أدائه يَلعب دَورًا كبيرًا في تَحقيق الإيهام ونوعيّته. وقد اعتَبر بعض المُنظِّرين ورجال المسرح أنّ المُمثِّل حين يعيش بشكل أو بآخَر الحالة الإيهاميّة يَتمكّن من تَقمُّص دوره وبالتالي يكون أداؤه مُقنِعًا. بل إنّ هناك اتّجاهًا في النقد المسرحيّ يُحاكِم أداء المُمثِّل من خِلال درجة هذا التقمُّص. وقد ساد هذا النوع من الأداء* في المسرح الغربيّ لفترة طويلة وتحدَّدت طبيعته بوجود الإيهام التصويريّ ومُحاولة مُضاهاة تَصرُّف الشخص في الحياة الواقعيّة. لكنّ هذه الفكرة أثارت جَدلًا حول أفضليّة الأداء بالعقل أو الأداء العاطفيّ (اعتبر الرومانسيّون أنّ المُمثِّل الجيِّد هو الذي يُؤدّي بعاطفته وليس بعقله)، وحول تَقمُّص الدَّور كُلّيّة أو الابتعاد عنه. أمّا بالنسبة للمَسرح الشرقيّ فإنّ عمليّة تَقمُّص المُمثِّل للدَّور مُختلِفة لأنّها جُزء لا يَتجزَّأ من تدريب طويل في عمليّة إعداد المُمثِّل*.

وَضع المُخرِج الروسيّ كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) منهجًا لتَقمُّص المُمثِّل لدَوره من خلال استدعاء ما أسماه الذاكرة الانفعاليّة ***Mémoire affective***، ومن خِلال التركيز قبل الدُّخول في الدَّور. بالمُقابل كان الناقد الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) قد طرح منذ القرن الثامن عشر في كتابه «مُفارقة المُمثِّل» (١٨٣٠) فكرة ابتعاد المُمثِّل عن دوره، وهذا ما أكّد عليه الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-

١٩٥٦) الذي طالب المُمثِّل بترك مَسافة بينه وبين الدّور الذي يُؤدّيه لكي يَتوصّل لمُحاكمة هذا الدّور (انظر التغريب).

الإيهام والأعراف:

إنّ تصوير الحقيقة في المسرح لا يُمكن أن يَتحقّق بشكل كامل لأنّه مُرتبِط بالأعراف الجَماليّة والمسرحيّة السائدة في زمن مُعيَّن. وهذه الأعراف هي وسيلة لتحقيق الإيهام، لكنّها من جهة أُخرى تكسِر الإيهام لأنّها خارجيّة ومَشروطة بالفترة الزمنيّة والقواعد* التي تُميِّز الأنواع المسرحيّة* والشكل. وإدراكها على أنّها خارجيّة حين تُصبح غريبة عن المُتلقّي يُصبح من عوامل خَلق المسرحة* التي تُؤدّي إلى كَسْر الإيهام، فوَضْع عُلبة المُلقِّن* في عَرْض مُعاصِر يُلفِت نظر المُتفرِّج لأنّه يُذكِّر بعُرف مسرحيّ سابق انتهى وبذلك يُصبح من وسائل كسر الإيهام. وشرط الدُّخول في الإيهام بالنسبة للمُتفرِّج هو معرفة الأعراف وقَبولها.

الإيهام وكَسْر الإيهام:

الإيهام وكَسْر الإيهام ثُنائيّة جَدَليّة في المسرح لأنّ الإيهام لا يُمكِن أن يكون كامِلًا فيه فهناك دائمًا خرق لهذا الإيهام، لذلك اعتَبَر الباحث أوكتافيو مانوني O. Mannoni أنّ «الإيهام في المسرح هو وَهْم» (انظر إنكار).

والإيهام في المسرح يَفترض قَبول المُتفرِّج لمبدأ أنّ ما يراه على الخشبة هو «إعادة عَرْض» Re-présentation لشيء ما من الواقع، وأنّ هذه الإعادة هي عمليّة مُصطنَعة.

أهملَ المسرح الواقعيّ هذا المبدأ حين حاول أن يصل بالمُحاكاة في المسرح إلى درجتها القُصوى من خِلال التصوير، لا بل إنّه وصل أحيانًا إلى نتيجة مُعاكِسة. وقد بيّنت الدّراسات النقديّة الحديثة أنّ الإيهام في المسرح هو عمليّة تَحكُّم واعية قد تُوصل إلى نتائج مُجديَة من حيث التأثير على المُتفرِّج حين يفهم طَريقة طرح الحقيقة في المسرح. هذه النُّقطة هي التي تَوقَّف عندها بريشت عندما ربَط الإيهام بكَسْر الإيهام من خِلال التغريب*. أي إنّه رفض إخفاء وسائل المُحاكاة وتحقيق الإيهام لدى المُتفرِّج. ولذلك يُعتَبر بريشت أوّل من عالج هذا المبدأ نَظريًّا وطرح أفكارًا عمليّة حوله. وفي المسرح الحديث تبنّت بعض التجارِب المسرحيّة طرح عَلاقة الإيهام بالواقع كموضُوعة أساسيّة، وهذا ما نَجِده في مسرحيّات الإيطاليّ لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦) وعلى الأخصّ «ستّ شخصيات تَبحث عن مُؤلِّف»، وفي كُلّ مَسرحيّات الفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) والألمانيّ بريشت.

من العوامل التي تَكسِر الإيهام في المسرح نذكر:

- استخدام عناصر مسرحيّة تُعلِن عن المسرحة (الأقنعة والبراتيكابلات واللّافتات المكتوبة التي تُحدِّد مكان الحدث أو تُقدِّم لما سيَحصل وغيرها)، وإبراز التِّقنيّات المسرحيّة بدلًا من إخفائها (نصب الديكور وتبديل الأزياء أمام أعين المُشاهدين، ووجود مُدير اللُّعْبة *Meneur de jeu* على الخَشَبة مع المُمثِّلين إلخ).
- إبراز الأعراف المسرحيّة ومنها وجود الشخصيّات النَّمطيّة* لأنّ ذلك يُغيِّر من نوعيّة التمثُّل المُمكنة (انظر أسلبة، شرطيّة).
- استخدام تِقنيّة المسرح داخل المَسرح* لأنّ ذلك يُؤدّي إلى تحقيق تداخل في الحُدود بين الوهْم والواقع بشكل يدفع المُتفرِّج لأن يَطرح

على نَفْسه تَساؤلات حول موقعه مِمّا يُعرَض أمامه.

انظر: المُحاكاة وتَصوير الواقِع، المَسْرَحة، التمثُّل، الإنكار.

ب

■ **الپارودي** **Parody**
Parodie

انظر: المُحاكاة التهكُميَّة

■ **الباروك (مَسْرَح -)** **Baroque theatre**
Théâtre baroque

من كلمة barroco البُرتغاليّة التي كانت تُستَعمل في الأصل للدِّلالة على اللُّؤلؤة غير مُنتظِمة الحَوافّ، وصارت تُطلَق في القرن الثامن عشر والتاسع عشر على كُلّ ما لا يَتحدَّد بقواعد في مَجال الفُنون وخاصّة العَمارة والرَّسْم.

لا يُمكِن تعريف الباروك كأُسلوب جَماليّ إلّا في تَناقضه مع الكلاسيكيّة* التي تَلَتْه زَمنيًّا. ويُعتَبر الفرنسيّ رومان لوبيغ R. Lebègue أوّل من قَدّم تَعريفًا للباروك عام ١٩٤٢ حين اعتَبَره «المَيْل للحُرِّيّة في الأدب والتَّرفُّع عن القواعد والنُّفور من الاعتدال وحُسْن اللِّياقة وعدم الاعتِراف بالفصل بين الأنواع».

يُمكن أن نَجِد عناصر باروكية في تيّارات ومدارس فَنّيّة مُختلفة مثل الرومانسيّة* والدادائيّة* والسرياليّة*، وفي فُنون مُتباعِدة زمنيًّا ومكانيًّا مِثْل الفنّ الهلنستيّ والقُوطيّ والفنّ الحديث، وفي مسرحيّات الرُّوماني سينيكا Sénèque (٤-٦٥م) وكُلّ مسرح القرن السادس عشر في إنجلترا وإسبانيا وإيطاليا وفي مسرح العَبَث*. ولم يَقتصر الباروك على أوروبا فقط، فقد انتشر في روسيا وأمريكا الجنوبيّة بتأثير من الإرساليّات الدِّينيّة اليسوعيّة وهذا ما أفرز الباروك الكولونيالي.

والباروك ليس مَبدأً جَماليًّا فحسب، وإنّما نظرة كَوْنيّة شاملة تَنبُع من تَصوُّر مُعيَّن للعالَم في حركته الدائمة. وقد ساد الباروك بشكل واضح في بِداية النهضة الأوروبيّة حيث تَوالت الاكتشافات العِلميّة والجُغرافيّة التي زعزعتِ الثوابت، ومنها إثبات كُرويّة الأرض واكتشاف العالَم الجديد، ولذلك فقد عكس الباروك شُعورًا بالشَّكّ وعدم اليَقين.

في مَجال المسرح، ظهر الباروك في تلك الفَترة بشكل واضح في إسبانيا وإنجلترا وإيطاليا. وقد لَعِب ذوق الجُمهور العريض الذي يَتطلَّب الإمتاع والتَّسلية والتنوُّع والحركة دَوْره في جعل الكُتّاب يُفضِّلون هذا المنحى على ما يفترضه الالتزام بقواعد القُدماء الذي دعا إليه المَذهب الإنسانيّ آنذاك. أمّا في فرنسا فقد ظهر تيّار الباروك في النصف الأوّل من القرن السابع عشر (بين عامي ١٥٨٠و١٦٥٠) وارتبط بأنواع* مسرحيّة مُحدَّدة مثل التراجيكوميديا* والرَّعَويات*، ثم بدأ بالانحسار تَدريجيًّا بسبب تأسيس الأكاديميّات وفَرْض القواعد* الكلاسيكيّة اعتبارًا من ١٦٣٤.

عَناصِر الباروك في المَسْرَح:

يُمكن رصد جَماليّة الباروك في المسرح على مُستوى البُنية الدراميّة وعلى مُستوى الكِتابة

المسرحيّة والعَرض المَسرحيّ. فالعَرْض المسرحيّ يَحمِل طابع البَهرجَة ويَتميَّز بكَثرة الخِدع المسرحيّة وبالطابَع العجائبيّ إذ تكثر فيه مَشاهد السِّحْر والقَتْل والعُنْف والدَّم، ويَختلط فيه الجِدِّيّ بالمُضحِك*، مِمّا يَنفي عن العَرْض وَحدة الطابَع. أمّا على مُستوى الكِتابة فالمسرح الباروكي لم يَلتزم بأيّ قواعد كِتابة، خاصّة تلك التي بدأت المُطالبة بها في نَفْس الفترة. ففي نُصوص مسرح الباروك لا يوجَد أثر لقواعد الوَحدات الثلاث* التي مَيَّزت المسرح الكلاسيكيّ (انظر الكلاسيكيّة) ولا لقاعدتي مُشابَهة الحقيقة* حُسْن اللِّياقة*. فالمكان في مسرح الباروك مُتنوِّع يَتغيَّر من فصل لآخَر، والزمن يَمتدّ على سنوات طويلة، والحَدَث مَليء بحَبكات ثانويّة لا تترابط دائمًا.

وللمواضيع التي يَطرحها مسرح الباروك تأثيرها على البُنية المسرحيّة من خِلال الملامح المُميِّزة التالية:

- الهَشاشة والشكّ:

تأخذ المسرحيّة الباروكية مَسارًا غير مُنتظِم وغير مُتجانِس، كما أنّ البَطَل* يَنتقِل في داخلها من مُفاجأة إلى أخرى. وهو لا يسيطر على الأحداث التي تَتلاحق وتَتداخل بحيث تَبدو حياة الإنسان وكأنّها خاضعة للصُّدف. كذلك تكثر الشخصيّات وتَختلط هُوِّياتها وتَتغيّر بِفعل الصُّدْفة والتعرُّف وهذا ما يبدو بشكل واضح في أغلب كوميديات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦).

- التنكّر والجُنون:

يَصل الشكّ بالبَطل إلى حَدّ طرح تَساؤلات حول وُجوده («نكون أو لا نكون» في مسرحيّة «هاملت» لشكسبير) وحول حقيقة ما يعيشه كما في مسرحيّة «الحياة حُلم» للإسبانيّ كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١). وبذلك تُمّحى الحُدود بين العقل والجُنون، ويَتمّ التشكيك بالحقيقة من خِلال طرحها كتساؤل (في مسرحيّة «الملك لير» لشكسبير لا يُمكن تحديد إن كان لير عاقلًا أم مَجنونًا، وتأتي الحقيقة دائمًا على لسان المَجنون في هذه المسرحيّة). والتنكُّر في مسرح الباروك ليس مُجرَّد وضع قِناع* يُخفي الهُويَّة، وإنّما هو أيضًا إخفاء لطبيعة العواطف مِمّا يَعكِس أزمة هُوِّية، ويُعطي لبَطَل الباروك صِفة التردُّد وعدم الثبات على مَوقف وعدم الإخلاص، على العكس من البَطَل الكلاسيكيّ تمامًا.

- اللّاعقلانيّة:

يَطرح مَسرح الباروك العالَم من خِلال تَناقض ظاهره مع باطنه، ويَتجلّى ذلك دراميًّا من خِلال مُعالجة الأمور بشكل يَتنافى مع العقل، لذلك تكثر فيه مَشاهد السِّحر والعُنف والجِنس والرُّؤى الميتافيزيقيّة وكُلّ ما هو عجائبيّ ولا مَعقول.

- التداخل بين الحقيقة والوَهْم ولُعبة المَرايا:

كما أنّ الباروك هو تَعبير عن تساؤلات حول ماهيّة العالَم، فإنّه في نَفْس الوقت تَساؤل حول ماهيّة المسرح كعالَم للخيال والإيهام* واللَّعِب*. يبدو ذلك جَليًّا من خِلال بُنية المسرح داخل المسرح* ولُعبة المَرايا التي يَتبنّاها هذا المسرح، والتراكُب بين الحقيقة والوَهْم الذي يَنبع من تداخل عِدّة مسرحِيّات معًا بحيث يَصعب على المُتفرِّج إدراك أبعاد كُلّ جُزء على حِدة. وأفضل مِثال على ذلك هو مَسرحيّة «المُمثّلون» للفرنسيّ جورج سكوديري G. Scudery (١٦٠١-١٦٦٧) ومسرحيّة «الإيهام المسرحيّ» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤).

هذا التداخُل بين الحقيقة والوَهْم يَنعكس

على آليّة تَلقّي هذا المسرح الذي يَكسِر الإيهام بشكل مُتواصل بحيث يَدخل المُتفرِّج في لُعبة الإيهام والتّمثُّل* ويخرج منها بشكل دائم، وبحيث يصل إلى حالة من الشكّ بحقيقة وجوده ككيان مَلموس، وبذلك تَغيب المُطابَقة ويتحقق الإنكار*.

انظر: الأشكال المَسرحيّة، المَسْرَح داخِل المَسْرَح.

■ **الباليه**　　**Ballet**

Ballet

كلمة تُستعمل كما هي في كل اللُّغات، وأصلها في الفِعل اللّاتينيّ balare الذي يَعني رَقَص. يمكن أن نَجِد أصول الباليه في الطُّقوس ثُمَّ في الحَفلات التنكُّريّة التي أخذت تَتبلوَر في أوروبا اعتبارًا من القرن الخامس عشر والسادس عشر كفنّ من فُنون البَلاط (أنظر عرض الأقنعة)، وفي عُروض حَكايا الجِنّيّات *Féerie*.

والباليه التي خَلقتْها الأرستقراطيّة في بحثها عن اللّهْو كانت عُروضًا مُبهِرة يُؤدّيها النُّبلاء بأنفسهم ويَتفرّجون عليها. بعد ذلك صار يُقدِّمها راقصون مُحترِفون ضِمن البَلاط، وصارت فنًّا قائمًا بذاته تَبلوَر بشكله الخالص في فرنسا في القرن السابع عشر.

والباليه أقدم من الأوبرا* لكنّ تَطوُّرها كان أبطأ، وهُما تشتركان معًا في طابَع الفخامة الذي يَغلِب على الأزياء والديكور* المُعقَّد والمُكلِف. وقد اكتسبت الباليه مع الزمن الكثير من الروامز* الخاصّة بها.

تُعرف الباليه باسْم مُؤلِّف الموسيقى وليس مُؤلِّف الحِكاية رغم أنّ عُروض الباليه كانت تَستند عادة إلى نُصوص مُؤلّفين مَعروفين. أمّا مُصمِّم الرقصات فيها فيُدعى كوريغراف.

ظَهرت للباليه في تَطوُّرها تنويعات منها:

- الأوبرا باليه *Opera Ballet*: وهو عَرْض يَتألّف من فُصول لها موضوعات مُستقلّة تَجمع بينها فكرة واحدة، والرَّقص فيها جُزء هامّ إلى جانب الغِناء، وهي التي أدّت إلى ظهور باليه الحَدَث *Ballet d'action* التي يَشغل الحَدَث فيها حَيِّزًا هامًّا.

الكوميديا باليه *Comédie Ballet*: ظَهرت في القرن السابع عشر في فرنسا. وهي تَجمع بين الكوميديا والباليه وأشهر مِثال عليها مَسرحيّة «البورجوازي النبيل» لموليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣).

الباليه الإيمائيّة *Ballet Pantomime*: وقد ظهرت في القرن الثامن عشر من مُحاولة إدخال مَضمون دراميّ على الباليه من خِلال حركات إيمائيّة يَلعب فيها تَعبير الوجه دَوْرًا هامًّا في التعبير.

الباليه الكلاسيكيّة *Ballet Classique*: وتُسمّى أيضًا الباليه البيضاء بسبب اللِّباس الأبيض التقليديّ فيها، وهي عَرْض كان يُقدَّم في البَلاط ويتألَّف من فصلين ويَعتمد نصوصًا كلاسيكيّة وفيه حَبْكة* وتَطوّر دراميّ ويقوم على المُحاكاة* من خِلال الحركة*. تَطوّر هذا النوع في مدارس الرقص الإيطاليّة في القرن التاسع عشر ثُمّ في الأكاديميّة الأمبراطوريّة للرقص في سان بترسبرغ وفي موسكو في روسيا. ولذلك نَجِد مدارس مُختلِفة في أداء الباليه الكلاسيكيّة تَستخدِم أساليب مُتباينة أشهرها المدارس الإيطاليّة والفرنسيّة والروسيّة والدانماركيّة.

والحركة في الباليه الكلاسيكيّة حركة مُرمَّزة، وهي تَخضَع لتِقنيّة عالية وتَتطلّب تَدريبًا طويلًا يَبدأ من الطُّفولة المُبكِّرة. وقد وُثِّقت هذه الحركات، وعلى الأخصّ خُطوات الأرجل،

واكتسبت أسماء مُحدَّدة دُوِّنت اعتبارًا من القرن الثامن عشر، وهذا هو المعنى الأوّل لكلمة كوريغرافيا* أي تدوين حَرَكات الجسد برُموز. وتسمية الباليه الكلاسيكيّة لا تَرتبط بالكلاسيكيّة* كمدرسة لأنّ بعض الباليهات التي تَنتمي إلى هذا النوع يمكن أن تأخذ طابَعًا رومانسيًّا. والواقع أنّ أشهر الباليهات الكلاسيكيّة المَعروفة اليوم كُتبت في القرن التاسع عشر ومن أشهرها باليه «بحيرة البَجَع» (١٨٧٦) وباليه «الجَمال النائم» (١٨٨٩) و«كَسّارة البندق» (١٨٩٢) للروسي بيوتر تشايكوفسكي P. Tchaïkovsky.

عَرَف القرن العشرون رَدّة فعل ضد الباليه الأكاديميّة التي تَقوم على قواعد ثابتة، وقد تَجلّى التطوُّر الحديث للباليه في اتّجاهات مُتعدِّدة أبرزها ذلك الذي دشنته الباليه الرُّوسية* والباليه السويديّة اللتان جَعلتا من الباليه فنًّا يجمع بين فنون مُتعدِّدة مثل الرسم والموسيقى والأدب والرقص الفولكلوريّ. هناك أيضًا الباليه التجريديّة التي لا تَعتمِد حَبْكة رِوائيّة ولا تُقدِّم مَجموعة مُترابِطة من الأفكار وإنّما تَعتمِد الحركات التجريديّة.

أمّا الباليه الحديثة التي يُمثِّلها الفرنسيّ موريس بيجار M. Bejart والأمريكيّ مورس كوننغهام M. Cunningham فهي نوع من العُروض تَمّحي فيها الحُدود بين الرقص التعبيري والباليه بمعناها الخالص (انظر الرَّقْص والمَسْرَح).

من أشهر فِرَق الباليه الكلاسيكيّة في العالَم اليوم فرقة البولشوي الروسية وفرقة باليه مدينة نيويورك New York City Ballet.

انظر: الباليه الرُّوسيّة، الرَّقْص والمَسْرَح، الرَّسْم والمَسْرَح.

■ **الباليه الرُّوسِيَّة** **Russian Ballet**
Ballet Russe

فِرقة رقص أسّسها راقص الباليه الرُّوسي سيرج دياغليف S. Diaghiliev (١٨٧٣-١٩٣٩) في روسيا ثم انتقلت للعمل في فرنسا اعتبارًا من ١٩٠٩ حيث اكتسبت اسْمها هذا.

تُعتبر أعمال فرقة الباليه الرُّوسيّة رائدة لأنّها أرْست أُسس الرقص الحديث من خِلال تطوير قواعد الباليه* الصارمة؛ فقد أدخل دياغلييف الغِناء على عُروض الباليه وذلك في باليه «بوريس غودونوف» التي قَدَّمها في عام ١٩٠٧، مِمّا ساعد في المُقابِل على إدخال رقص الباليه في الأوبرا* فيما بعد.

كذلك يَعود الفضل إلى مُصمِّم رقصات الفرقة الكوريغراف ميشيل فوكين M. Fokine في تَجديد اللغة التشكيليّة للباليه من خِلال تحقيق مُساهمة الجسد بأكمله في الرقص بعد أن كانت الحركات تُؤدّي باليدين والساقين فقط.

في عام ١٩١٧ حاول دياغلييف إدخال تقاليد الرقص الفولكلوريّ أو التقليديّ الروسيّ على الباليه، كما رَبط فنّ الباليه بحركات الطليعة في الأدب والفنون آنذاك من خِلال طلبه إلى أهمّ الرسّامين والكُتّاب والموسيقيّين والمُخرِجين المسرحيّين أن يُساهموا في تَحقيق عروضه، ومنهم الرسّامون بابلو بيكاسو P. Picasso وبول غوغان P. Gaugin وجورج براك G. Bracque والمُوسيقي إيغور سترافنسكي I. Stravinsky، والكاتب جان كوكتو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) والمُخرِج أورليان لونيه بو A. Lugné-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) وغيرهم. لذلك تَميَّزت هذه العُروض بأهمّيّة الديكور* والأزياء والبَحث الجَماليّ في الإخراج* لأنّ العَرْض تَحوّل إلى ما يُشبِه اللّوْحة الحَيّة ***Tableau vivant*** التي تُشكِّل

أجساد الراقصين وأزياؤهم الخُطوطَ والألوانَ فيها (انظر الرَّسْم والمسرح). كذلك فإنّ الموسيقى كانت فيها عُنصرًا حيًّا وفَعّالًا إلى جانب الحَرَكة* والكوريغرافيا* مِمّا حَقّق انسجامًا بين سائر الفُنون، وجعل من عُروض الباليه الروسيّة نوعًا من العَرْض الشامل.

من أهمّ عُروض الباليه الروسيّة مسرحيّة «استعراض ١٩١٧» التي كَتَب قِصّتها جان كوكتو وألّف الموسيقى لها أريك ساتي E. Satie وقام بتصميم الملابس والديكور فيها بيكاسو واعتُبرت من العُروض السرياليّة* التي تَركت أثرًا كبيرًا في المسرح الفرنسيّ.

انظر: الباليه، الرَّقص والمَسْرح، الرَّسم والمَسْرح، الكوريغرافيا.

■ البسيكودراما Psychodrama

Psychodrame

كلمة مُركَّبة من Psycho وأصلها Psychee = الرُّوح وDrama = الفِعل. وهي تعني حَرفيًّا الدراما النَّفسيَّة. أُطلقت تَسمية بسيكودراما على شكل من أشكال المُعالَجة النفسيَّة من خِلال التِّقنيّات المَسرحيّة، وعلى استخدام المسرح كوسيلة تَربويّة. أوّل من استَخدم هذه التسمية هو الطبيب النَّفسيّ الرومانيّ مورينو J.L. Moreno (١٨٩٢-١٩٧٤) الذي وضع أُسس استِخدام المسرح في العِلاج النفسيّ في كتابه حول البسيكودراما «Das Stegreiftheater» (١٩٢٣).

انطلق مورينو في طَرْحه للبسيكودراما من مفاهيم الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون H. Bergson عن تيّار الوَعْي، ومن أبحاث عالِم النَّفس النمساويّ سيغموند فرويد S. Freud في التحليل النَّفسيّ، ومن تَجرِبة المسرح العَفويّ* التي قام بها مورينو نفسه في فيينا في العشرينات بعد أن عمل لفترة مع فرويد. لكنّ مورينو اختلف مع فرويد فيما بعد نظريًا أثناء وجوده في أمريكا حيث اعتَبر أنّ الإنسان منذ ولادته يَتطوّر بِناء على صَيرورة هي «الدور» كقالَب اجتماعيّ، وأن أُسلوب المُعالَجة النفسيّة لا يُبنى على الكلام فقط وإنّما على الفِعل، ولذلك اعتمد مورينو المَسرح كأسلوب للعِلاج.

استلْهَمتْ الفرنسيّة ميريي مونو M. Monod أسلوب مورينو وابتعدت تمامًا عن مفاهيم فرويد، وأسَّست أوّل فريق المُحلّلين النفسيّين في فرنسا عام ١٩٤٦.

بَعد مورينو تَطوّرت البسيكودراما بحيث صارت هناك مدارس مُختلِفة وأساليب مُختلِفة، لكنّنا نميّز اتّجاهَيْن رئيسيّين:

١ - البسيكودراما التحليليّة، وهي خُلاصة تَجمع بين أسلوب مورينو ونظريّة فرويد في التحليل النَّفسيّ للعِلاج.

٢ - البسيكودراما ثُلاثيّة الأبعاد Triadique، وهي تَقاطع بين أسس ثلاثة هي البسيكودراما والعِلاج النفسيّ وديناميكية المَجموعة.

يُعرِّف مورينو البسيكودراما بأنّه عِلْم «يَستكشف الحقيقة بوسائل دراميّة»؛ وقد انطلق مورينو من مبدأ تمثيل الواقعة ضِمن مجموعة (وهذا هو مَبدأ ديناميكيّة المجموعة)، بدلًا من الكلام عنها كما في التحليل النفسيّ التقليديّ، لأنّ تكرار الواقعة من خِلال التمثيل يُساعد المريض على الخَلاص من الكبت وهذا ما يُطلَق عليه في عِلْم النفس اسْم «نظريّة المَرّة الثانية».

والعلاج بالبسيكودراما يتمّ على مراحل وفي أماكن الحياة اليوميّة وليس في العيادة. وهو يقوم على ما يُسمَّى لعبة الأدوار *Jeu de rôles*. وغالبًا ما تتمّ الجلسات بالشكل التالي:

١ - يَقوم بعض المَرضى بارتجال مَشاهد انطلاقًا من تَعليمات مُحدَّدة تأخذ شكل سيناريو* يُقدِّمه المُشرِف على العمل، وهو غالبًا طبيب نَفسيّ يَعمل مع فريق من المُحلِّلين النفسيِّين بالإضافة إلى وجود مُشرِف دراميّ هو مُدير اللُّعبَة *Meneur de jeu* الذي يُعلِّق ويُوجِّه. وأثناء خَلْق الدَّوْر، ومن خِلال العَلاقة مع الآخرين (أو مع الدُّمى في حالة الأطفال)، تَتمّ حالة التحويل والتحويل العَكْسيّ Transfert، ومن ثَمّ التطهير*.

يَنطلق مورينو في تَعريفه للتطهير من أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م)، لكنّه يَربطه ببدايات المسرح وبأصوله الطَّقسيّة ويُحاول أن يَقترب من التطهير الذي يَحصُل في الطَّقس*. والتطهير في هذه التِّقنيّة هو بالنتيجة إزالة طابَع الأزمة عن المُشكلة أكثر من كونه تَطهيرًا من الأهواء بالمَعنى الارسطاليّ للكلمة. كذلك تَستند عمليّة البسيكودراما إلى مفاهيم مسرحيّة أُخرى مثل المُحاكاة* والتمثُّل* والدَّور* ومفهوم التَّكرار (عندما يُعيد الإنسان تَمثيل الواقعة يَتغلّب على الأزمة ويُصبح سَيِّد الموقِف).

البسيكودراما والطَّقس:

على الرَّغم من الاختِلاف في النّشأة والمَسار وشكل المُمارسة بين البسيكودراما والطَّقس، إلّا أنّ هُناك بعض نِقاط الالتقاء بينهما في الجَوْهر. فأغلب الطُّقوس القديمة لدى الشعوب البِدائيّة يُمكِن أن تُعَدّ شكلًا من أشكال البسيكودراما العَفويّة (الشامانية والزار ورقَصات الڤودو Vaudu في هاييتي وإفريقيا)، كذلك فإنّ بعض هذه الطُّقوس تَهدِف أساسًا إلى تَخليص المَرضى من مُعاناة نفسيّة وفيزيولوجيّة عن طريق المُمارسة الجسديّة، وهذا ما نَجده على الأخصّ في الزار في مصر والسودان.

البسيكودراما والمَسْرَح:

عندما صاغ فرويد نظريّته في التحليل النفسيّ كانت هناك عَلاقة مُزدوجة ما بين المسرح وهذا العلم الوليد، فقد نَهل فرويد لإثبات نظريّته المادّة الأوليّة من المسرحيّات المعروفة مثل «أوديب» و«هاملت». كذلك كان هناك تداخل ما بين بعض المفاهيم المسرحيّة ومفاهيم عِلْم النَّفْس مثل الإنكار* والتمثُّل والإيهام* إلخ. واستمرّ الأمر كذلك مع أغلب الباحثين في مجال عِلْم النَّفْس والتحليل النفسيّ.

من جهة أُخرى تَلازم ظهور البسيكودراما في ڤيينا في العشرينات مع المُحاولات الهامّة لتغيير المسرح وإعادته إلى هَدفه الأصليّ. وقد أثَّرت البسيكودراما على المسرح في كُلّ الأشكال* المسرحيّة اللّاحقة التي تَفرِض مُشاركة الآخَر، رغم أنّ بعض هذه الأشكال لا يُمكِن رَبطها أساسًا بالبسيكودراما، ومنها تَجربة الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) وجيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) وتَجارِب مَسرح الشارع* وفرقة «الليڤنغ Living theatre» و«البريد أند بابيت Bread and Puppet».

كذلك فإنّ المسرحيّين تَنبّهوا منذ القِدَم إلى دَوْر المَسرح في كشف مَكنونات اللّاوعي ولذلك نَجِد في بعض المسرحيّات مَشاهد تَتقارب مع مفهوم البسيكودراما في تأثيرها على الشخصيّات، نذكر منها على سبيل المِثال مشهد المُمثّلين في مسرحيّة «هاملت» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وكُلّ المَشاهد في مسرحيّة «الزنوج» للفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦).

لكنّه يجب التمييز ما بين المسرح الذي يَعتمد على طرح صِراع* له بُعد نفسيّ ويَتوضّع في الشخصيّة*، وبين البسيكودراما كتِقنيّة عِلاجيّة، وبين المسرح الاحتِفاليّ/الطَّقسيّ* الذي يَهدِف إلى خَلْق عَلاقة تواصُل* من نوع مُعيَّن مع الجُمهور*، لكنّه لا يرمي إلى تحقيق عِلاج ما، كما في عُروض آرتو وغروتوفسكي، إذ لا يمكن أن تُعتَبر البسيكودراما شكلًا مَسرحيًّا بأيّ حال من الأحوال لأنّ جوهرها وغايتها يَختلفان عن جوهر وغاية المَسرح رغم أنّهما يَستندان إلى نَفْس المفاهيم.

انظر: المَسرح العَفويّ، التطهير.

■ البَطَل

Hero

Héros

البَطَل في الميثولوجيا هو الكائن الخارق الذي يَختلف بتفوُّقه عن عامّة البشر، وقد عُرِفت شخصيّة البَطل في كُلّ الحَضارات القديمة وغَذّت على الدوام الآداب والفنون وعلى الأخصّ الأساطير والمَلاحم والسِّيرة الشعبيّة والأدب الشَّفويّ والنُّصوص المسرحيّة.

وكلمة البَطَل في اليونانيّة **Hérôs** كانت تَعني في البداية القائد المُحارِب أو الشخصيّة المُنحدِرة من الآلهة، وهو نِصف إله أو إنسان مُؤلّه، فيما بعد صارت الكلمة تَدلّ في الأدب المَكتوب والشَّفويّ على نوعيّة من الشخصيّات ذات قيمة عالية مُختلِفة عن عامّة البَشَر وأحيانًا خارقة في اتّجاهين هُما القيمة الاجتماعيّة والانتماء من جهة، والقيمة الذاتيّة أي الصِّفات والقُدُرات الشخصيّة من جهة أُخرى. في بعض الحالات تَجمع شخصيّة البَطَل بين هاتين القيمتين، وهذه حالة البَطل الكلاسيكيّ في القرن السابع عشر، أو لا تَحمل إلّا واحدة منهما فقط، وهذه حالة البَطَل الذي يَنتمي إلى عامّة الشعب في الدراما* والميلودراما* في القرن التاسع عشر. وقد استثمرت السينما الأمريكيّة مفهوم البَطَل بهذا المَنحى فجعلته ذلك الذي يَنتصر دائمًا على «الأشرار» في أفلام رُعاة الأبقار التي سادت في النِّصف الأوّل من هذا القرن.

في بعض الأحيان كانت تَسمية البَطل تَدلّ على الشخصيّة* الرئيسيّة في العمل الأدبيّ، وفي أحوال أُخرى صار مَفهوم البطل لَصيقًا بمَفهوم النَّجم حتّى صار هناك تَطابق بين الدَّوْر الأوّل وبين الشخصيَّة الأساسيّة ***Protagoniste*** التي تَلعب الدَّوْر الرئيسي في الحَدَث.

في بعض الأنواع* المسرحيّة التي تَقوم على مَفهوم البَطَل، يكون هو الشخصيّة التي تَتركّز عليها عمليّة التمثُّل*، ومن ثُمّ التطهير*، ذلك أنّ البَطَل هو دائمًا شخصيّة مُتميِّزة تَحمِل صِفات تُثير إعجاب المُتفرِّج، ومن ثَمّ تَستدعي الخَوف والشَّفقة* لديه.

مَيَّز الفيلسوف الألمانيّ هيغل **Hegel** (١٧٧٠-١٨٣١) في كِتابه «عِلْم الجَمال» بين ثلاثة نَماذج للبَطل رَبَطها بطبيعة العائق* الذي يُواجهه في سَعيه، وذلك من خلال تَمييزه لثَلاث حِقَب أو مَراحل تاريخيّة وجماليّة في تاريخ الشعوب:

- البطل المَلحميّ **Héros épique** الذي يُصارع قُوى الطبيعة (عوائق خارجيّة) فَتغلِبه أو تَسحقه، وهذه هي حالة البَطَل عند هوميروس **Homère** على سَبيل المِثال.
- البطل المأساويّ **Héros tragique** الذي يَحمِل رغبة أو أهواء (عوائق داخليّة) تَقضي عليه، وهذه هي حالة البَطَل في أعمال الإنجليزيّ وليم شكسبير **W. Shakespeare** (١٥٦٤-١٦١٦) والفرنسيّ جان راسين

J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩).

- البَطَل الدراميّ Héros dramatique الذي يجمع في ذاته صِفات النوعين السابقين ويكون بذلك خُلاصة عنهما، وهو يَتميّز بمواجهته لنوعين من العوائق: خارجيّة (ظُروف اجتماعيّة قاهرة، شخصيّة مُتسلّطة إلخ) وداخليّة (الأهواء أو الرّغبَة) وهذه حالة البَطَل عند الكاتبين الفرنسيّين بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وڤيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) على سبيل المِثال.

البَطَل والكِتابة المَسرحيّة:

تَطوّر معنى البَطَل واختلف أسلوب تَقديمه عبر التاريخ في الفَنّ والأدب بحيث كان لكُلّ جِنْس من الأجناس ولكُلّ نوع من الأنواع صُورته الخاصّة عن البطولة، بل إنّه من المُمكِن قِراءة تاريخ المَسرح عبر تَطوُّر مفهوم البَطَل:

- استعارت التراجيديا* اليونانيّة مَفهوم البَطَل من الأساطير والخُرافات والمَلاحم وطرحته بحيث يُوافق الهَدَف التطهيريّ من خِلال التمثُّل بشخصيّات تَحمِل صفات مُتميِّزة لكنّها تَقترف الخطأ المأساويّ. وقد تَشكّلت صُورة البَطل تِبعًا لنوعيّة المواضيع التي تَطرَّقت إليها التراجيديا اليونانيّة ولطبيعة المُحاكاة* كما ذكرها أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢) في «فنّ الشّعْر» حين قال أن المُحاكين «إمّا أن يكونوا خَيرًا من الناس الذين نَعهدهم أو شرًّا منهم أو مِثلهم» (فنّ الشّعر الفصل الثاني)، و«التراجيديا هي مُحاكاة لإناس أفضل ممّا نَعرف» (فنّ الشّعر الفصل الخامس عشر).

أمّا في الكوميديا* فقد غاب مَفهوم البَطَل، وحين تَحدّث أرسطو عن هذا النوع اعتبره «مُحاكاة للأدنياء» دون أن يَعني بذلك وَضاعة الخُلق وإنّما التوصُّل إلى خَلْق المُضحِك*. وقد ظلّ هذا التميز سائدًا لفترة طويلة وعلى الأخصّ في الأشكال الشعبيّة المُضحِكَة.

تُعتَبر الأعمال الكلاسيكيّة الفرنسيّة النّموذج الأوضح في طرح مَفهوم البَطَل بسبب مُعالجتها لنوعيّة مواضيع نَموذجيّة قائمة على البُطولة وتدور حول فئة مُحدَّدة من الشخصيّات (مُلوك ونُبَلاء). والصورة التي يظهر عليها البَطَل في هذه النوعيَّة من الكتابة مُحدَّدة، فهو شخصيَّة تتشكل بطولتها من مَرجِعيتها في الواقع ومن وَظيفتها وصِفاتها (الشباب والجَمال والالتزام بالواجب والقُدْرة على التعامُل مع الآخرين)، وتَتلازم هذه الصِّفات مع وجود البُعد المأساويّ* الذي يُؤدّي للتطهير. أمّا الكوميديا الكلاسيكيّة فقد حافظت على نَفْس الصِّفات مع غياب البُعْد المأساويّ، فالبَطل مَوجود من خلال الشخصيّة الشابة الأولى *Jeune premier* وهي غالبًا الشاب أو الشابّة التي يَتِمّ التعاطُف معها وتتميّز عن الشخصيات الأخرى الرئيسيّة التي تُنتَقد وتُعتَبر سلبيّة، وهذا ما نَجِده في أغلب كوميديّات الفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣).

تُشكِّل الدراما الإليزابثيّة التي تأثّرت بالتراجيديا الرومانيّة أكثر من تأثُّرها بالتراجيديا اليونانيّة النّموذج المُغاير في طَرح مفهوم البَطَل بسبب اختِلاف مفهوم المأساويّ فيها. فعلى الرغم من وجود المَرجعيّة الاجتماعيّة التي تُحدّد انتماء البَطَل (ملك أو أمير) إلّا أنّ البُعْد الذي يَتحدّد بمَقدرته وصِفاته غالبًا ما يكون مَنقوصًا أو غائبًا. فقد طُرح البطل في ضَعفه وإصراره على الخطإ، ولذلك فإنّه من الصّعب تحديد الصِّفات التي تُعطي البطل صِفته البُطوليّة.

تَغيَّر المنظور إلى مفهوم البُطولة والبَطَل مع تَغيُّر طبيعة الشخصيّات التي صار المَسرح

يَطرحها، ومع تَغيُّر المواضيع التي يَتطرَّق إليها. ففي الدراما البورجوازيّة *Drame bourgeois* صار بَطل المسرحيّة من الطَّبقة البورجوازيّة، وفي الدراما التاريخيّة *Drame historique* والميلودراما في القرن التاسع عشر صار هناك ما يعرف باسْم البطل الجَماعيّ الذي يُمثِّل الشَّعب.

البَطَل المُضادّ واللّابَطَل: Contre-héros et Anti-héros

نَجِدُ البَطَل المُضادّ *Contre-héros* في المسرحيّات التي يَكون فيها العائق خارجيًّا يَتجلّى بالشخصيّة المُعارِضة *Antagoniste* التي تَقِف ضِدّ البَطَل وتُجابهه. والبَطل المُضادّ هو شخصيّة لا يَتمّ التمثُّل بها. من الأمثلة الهامّة على البَطَل المُضادّ شخصيّة ثيسيوس التي تقف ضِد هيبوليتس في مَسرحيّة «فيدرا» لراسين، وكريون الذي يَقف ضد أنتيغونا في مَسرحيّة «أنتيغونا» لسوفوكلس Sophocle (٤٩٥-٤٠٥ق.م)، وطرطوف أو الأب أورغون مُقابِل الشباب العاشقين عند موليير.

في المسرح الحديث حيث طال التغيير الجَذريّ مفهوم الشخصيّة، تَحوّلت الشخصيّة الرئيسيّة في أحيان كثيرة لحالة مُعاكسة تَمامًا لمفهوم البَطَل، وهذا هو اللّابطل *Anti-héros* الذي نَجِده في المسرح التعبيريّ في ألمانيا ولاسِيّما مسرح الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي بَلوَر شخصيّة الرَّجُل الصغير أو العاديّ Petit homme الذي لا يَحمِل أيّة صِفة من صِفات البُطولة.

في مَرحلة لاحِقة، وعندما طرح المَسرح الحديث تَساؤلات حول الهُوِيّة الإنسانيّة بشكل عامّ غاب مَفهوم البُطولة تمامًا. بالمُقابِل طرح المَسرح نماذج لشخصيّات هامشيّة أو تَفتقر إلى الكثافة الإنسانيّة، وهذا ما نَجِده في شخصيّات الإيطالي لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦) والسويسريّ فردريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٤) والإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) والفرنسيّ آرتور أداموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠)، وكل شخصيّات مسرح العَبَث* ومسرح الحياة اليوميّة*.

انظر: الشخصيّة، العائق.

■ **البِنائيّة والمَسْرَح Constructivism *constructivisme***

تَسمية مأخوذة من كلمة البِناء Construction.

والبِنائيّة في الأساس أسلوب ابتَدعه الرّسّام الروسيّ تاتلين Tatlin عام ١٩١٥ وأطلقه في مَجموعة لوحات أسماها «بِناء»، ثم صارت تَوجُّهًا فنّيًّا طال الرسم والنحت والعَمارة والفُنون التطبيقيّة وكان له أثره في تَطوير الديكور* المسرحيّ.

انتشرت البِنائيّة في روسيا بين ١٩١٩ و١٩٣١ أي في زمن الثَّورة البلشفيّة، لذا بَدَت وكأنّها مُرتبِطة بأفكار هذه الثورة وبالتغييرات الهائلة التي أحدثَتْها الثورة الصِّناعيّة: فقد طرحت البِنائيّة شِعار مَوْت الفَنّ ونادت بإبراز الوظيفة النفعيّة للأعمال الفنّيّة، خاصّة حين طُبِّقتْ على عَمارة الأبنيّة وعلى شكل الأثاث والأدوات المُستعمَلة في الحياة اليوميّة؛ وبذلك تُعتَبر البِنائيّة تَوجُّهًا ماديًّا بحتًا يَتناقض مع ما هو مِيتافيزيقيّ وما هو مُتخيَّل.

حَمَل الفنّانون الروس تَجاربهم البِنائيّة معهم إلى ألمانيا حيث ارتبطت هناك بالأبحاث المعماريّة والمسرحيّة التي طرحتها حَركة

الباوهاوس Bauhaus، وإلى تشيكوسلوفاكيا وبولونيا حيث أخذت تَوجُّهًا خاصًّا. كذلك تزامنتِ البنائيّة كأسلوب مع ظُهور مفهوم البُنية Structure الذي تَطوَّر في مجالات عديدة منها علم اللِّسانيّات وعلم الإناسة.

ومع أنّ البِنائيّة انحسرت كحركة في الثلاثينات إلّا أنّ تأثيرها في المسرح ما زال مُستمِرًّا.

البِنائيّة في المَسْرَح:

تَندرج البِنائيّة ضِمن تيّارات التجريب* في المسرح. لكنّها لم تُؤثِّر على الكِتابة المسرحيّة وإنّما انحصرت في الإخراج* والديكور. فهي أسلوب في التعامل مع الخَشَبة* والفضاء* المَسرحيّ الذي يَتشكّل عليها من خلال استِخدام المَصاطب والأدراج المُتحرِّكة والحِبال والعَجَلات بدلًا من الأكسسوارات والأغراض والمَناظر المَرسومة، وهذا ما اصطُلح على تَسميته الديكور المُوسلب أو الشَّرطيّ.

كذلك كان للبِنائيّة تأثيرها على المُمثِّل* الذي تَحوَّل إلى جُزء من مُكوِّنات الديكور من خِلال التشكيلات الجَماعيّة المدروسة مَشهديًّا، وعلى الحَرَكة* وشكل الأداء* المُستوحى من الآلة (انظر البيوميكانيك).

ظهرت تأثيرات البِنائيّة في ديكور المسرح في روسيا بفضل المُخرِجَيْن ألكسندر تاييروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) الذي كان أوّل رَجُل مسرح يَطلب من فنّانين تشكيليّين ومَعماريّين أن يُصمّموا له ديكور مسرحيّاته، وفسيفولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٣) الذي رَفض الأسلوب الواقعيّ في الديكور وفَضَّل استخدام مُكوِّنات تَتألّف من خُطوط وحُجوم مَشهديّة مُختلِفة لِبناء منظر عامّ له طابَع تَجريديّ.

من أبرز العُروض التي حقَّقها ميرخولد في هذا التوجُّه عام ١٩٢٢ عرض مسرحيّة «المَخدوع البديع» للكاتب البلجيكيّ فرناند كروملينك F. Crommelynck (١٨٨٦-١٩٧٠)، والعَرْض الذي أعده تايروف في ١٩٢٣ عن نصّ «ذلك الذي يُسمّى خميس» للكاتب الإنجليزيّ جيلبرت كيث شيستيرتون J. Chesterton (١٨٧٤-١٩٣٦).

انظر: البيوميكانيك.

■ البُنْيَوِيَّة والمَسْرَح Structuralism *Structuralisme*

البُنيَة في اللغة العربيّة هي ترجمة لكلمة structure المأخوذة من اللّاتينيّة structura = البِناء.

والبُنيَة هي كُلّ مُتكامِل (مهما كان نوعه) مُؤلَّف من عناصر مادّيّة أو مُجرَّدة لها مَلامح مُختلِفة، لكنّها تَنتظِم فيما بينها في علاقة ما تَتجلّى في تكوين العَمَل *Composition* وتُشكِّل نِظامًا أو نَسقًا يُعطي المعنى الشامل للعمل. ومَعنى الجُزء يَتولَّد من عَلاقته بمعنى الكُلّ.

اكتسَب البَحث حول البُنية أهمّيّة مع تَطوُّر المَنهج البُنيويّ Structuralisme الذي أحدث تَغيُّرًا جَذريًّا في العلوم الإنسانيّة اعتِبارًا من العِشرينات في هذا القرن، وتَطوَّر في اتِّجاهات مُختلِفة منها الفلسفة وعِلم النفس والأنتروبولوجيا* وغيرها. وقد تَمحوَر التحليل البُنيويّ حول البَحْث عن العَلاقة التي تَربِط بين مُختلِف المُستويات التي تُشكِّل المادّة موضوع البحث من جهة، وبين العناصر المُختلِفة لهذه المادّة من جهة أُخرى.

جدير بالذِّكر أنّ الدِّراسات البُنيويّة في مَجال الأدب والفنّ رَكّزت البَحث على لغة العمل

وعلى النصّ في حَدّ ذاته مع استبعاد ما هو خارج عنه مثل حياة الكاتب والسِّياق التاريخيّ للكِتابة، وهو ما كان نُقطة انطلاق الدِّراسات التقليديّة. لكن على الرَّغم من أهمّيّة ذلك التوجُّه الجديد في إغناء طَريقة البحث المَنهجيّ، فإنّنا نَلحَظ اليوم عَودة نحو رَبْط العمل بالسِّياق الذي كُتب فيه من جديد، أي إلى تَخطّي أُطُر التحليل البُنيويّ التّقليديّ.

التّحليل البُنْيويّ في المَسْرَح:

استفادتِ الدِّراسات البُنيويَّة المُطَبَّقة على المسرح من الأبحاث البُنيويَّة في مجال الأدب، وعلى الأخصّ تلك التي تَتطرّق لبُنيَة العمل السَّرْديّ. من أهمّ هذه الأبحاث كِتاب «مورفولوجيا الحِكاية» لڤلاديمير بروب V. Propp و«الدِّلالة البُنيويَّة» لألغريداس غريماس A. Greimas، و«بُنيَة النصّ الفنّيّ» ليوري لوتمان Y. Lotman. وقد أدّى تَطبيق هذه الدِّراسات البُنيويَّة في مجال المسرح إلى حُدوث تَغيُّر جَذريّ في طَريقة تحليل العمل المسرحيّ: فقد سَمَح ذلك بسَبْر مُستويَيْن مُختلِفَيْن في العمل هما البُنيَة العَميقة *Structure profonde* والبُنية السطحيّة *Structure de surface*، وبرَصْد ديناميكيّة صِراع القُوى على مُستوى البُنية العَميقة من خِلال رسم نَموذج القُوى الفاعلة* (كما يَتمّ في تحليل أيّ عمل سَرْديّ). أمّا على مُستوى البُنية السطحيّة فيَتمّ ذلك من خلال المُكوِّنات الظاهرة للعمل في خُصوصيّته المسرحيّة، أي طبيعة تَراكُب مفاصل الحَدَث في المسرحيّة وتَسلسله من البِداية إلى النهاية، وسَيرورة الحِكاية* وشكل تَقطيعها والشخصيّات والتيمة* والصُّوَر إلخ، وبتَقصّي العَلاقة بين هذين المُستويَيْن.

هذا النوع من التحليل يَتجاوز دِراسة كُلّ مُكوِّن على حِدَة - كما كان الأمر في الدِّراسات التقليديّة -، إلى تَوضيع المُكوِّنات المسرحيّة ضِمن مُخطَّط عام يَأخذ بعين الاعتبار العَلاقة التي تَربط بين مُختلِف مُكوِّنات العَمَل الدراميّ. وقد سمح ذلك بتَخطّي الدِّراسة التقليديّة التي تَبحث في كُلّ عُنصر على حِدَة على ضوء المَعايير التي يَفرِضها النَّوع المسرحيّ. وأدّى ذلك إلى إمكانيّة الربط بين أعمال تَنتمي إلى فَترات زمنيّة مُتباعِدة، وبين أنواع* وأشكال* مَسرحيّة مُختلِفة مكتوبة بأساليب مُتباينة. (انظر شكل مَفتوح/شكل مُغلَق). على الصعيد العمليّ، كانت للدِّراسات البُنيويَّة أهمّيّتها في المُمارسة المسرحيّة، إذ أنّ العمليّة الإخراجيّة تَحوَّلت من مُجرَّد نقل وتصوير للنصّ إلى صِياغة للعَلاقات المُكوِّنة للعمل عبر التشكيلات على الخشبة أو السينوغرافيا* أو الديكور* أو نظم الألوان إلخ. ففي مسرحيّة «فيدرا» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) التي قَدَّمها عام ١٩٧٥ المُخرِج الفرنسيّ ميشيل هيرمون M. Hermon (١٩٤٨-)، جاء الديكور على شكل مَتاهة ليُعبِّر عن فكرة الضَّياع وليُجسِّد العَلاقة بين الشخصيّات؛ وفي مسرحيّة «مفاجَأة الحُبّ الثانية» للفرنسيّ بيير ماريڤو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) التي قَدَّمها المُخرِج الفرنسيّ دانييل ميزغيش D. Mesguish (١٩٥٢-) في دمشق عام ١٩٩٤، كانت أرضيّة المسرح تُمثِّل رُقعة شِطْرنج، وفي هذا تَجسيد لعَلاقة التنافس والسِّجال بين الشخصيّات التي تَقوم عليها بُنية المسرحيّة.

التّحليل البُنْيويّ والتّحليل الدِّراماتورجيّ:

يَتقاطع التّحليل البُنيويّ بشكل ما مع الدِّراسة

الدراماتورجيّة* للعمل المسرحيّ، لكنّه يُشكّل إغناءً لها في نَفْس الوقت. فالدِّراسات الدراماتورجيّة التقليديّة كانت تَنظر إلى تكوين العمل من خِلال مجموعة عناصر تُدرَس كُلّ منها على حِدَة مثل المُقدِّمة* والعُقدة* والخاتمة* والشّخصيّات إلخ، وهي العناصر التي ذَكَر أرسطو أنّها تُكوّن التراجيديا*. أمّا التحليل البُنيوي فيَستنتج العَلاقات التي تَربط هذه العناصر ويُحلِّلها من هذا المنظور. وتُعتَبر دِراسة الباحث الفرنسيّ جاك شيرير J. Scherer في كتابه «الدراماتورجيّة الكلاسيكيّة في فرنسا» (١٩٥٠) من الدِّراسات التي مَهّدت للرَّبْط بين هذين المَنهَجَيْن في التحليل. فقد استنتج شيرير من خِلال تحليل عدد كبير من الأعمال الكلاسيكيّة الفرنسيّة الوجود الدائم لمُستويَيْن بُنيويَّين حَدَّدهما على الشكل التالي:

١/ البُنية الخارجيّة أو الظاهرة، وهي الشكل الذي يأخذه العمل المسرحيّ من خِلال الالتزام بأعراف الكِتابة (شكل تقطيع* المسرحيّة والالتزام بوَحدة المكان إلخ)، وبالضَّرورات التِّقنيَّة للعَرْض وبعَلاقة العَرْض بالجُمهور* (انظر قاعدة حُسْن اللِّياقة).

٢/ البُنية الداخليّة، وهي العناصر التي يَتوقَّف عندها الكاتب قبل أن يَشرع بِصياغة العمل المسرحيّ، وتَشمُل وَحدة الزمان ووَحدة الفعل وتَطوُّره وطبيعة الشخصيّات والعائق*، أي مَضمون العمل والعَلاقة بين مُختلِف أجزائه من منظور قاعدة مُشابَهة الحقيقة* على مُقتضى الضَّرورة والاحتمال.

البُنْيَة الدِّرامِيَّة وعَلاقَة الشَّكْل بالمَضمون:

- في مَجال العَلاقة بين الشكل والمَضمون، سَمَحتِ الدِّراسات البُنيويَّة المُطبَّقة على المسرح بإعادة النظر بالقَناعة السائدة منذ مُنظِّري الدراما الكلاسيكيّة وحتّى الفيلسوف الألمانيّ فردريك هيغل Hegel (١٧٧٠-١٨٣١) والتي تقول أنّ هناك بُنيَة دراميّة نَموذجيّة وعامّة. فقد طُرحت قِراءة جديدة تَعتَبِر أنّ العَلاقة بين الشكل والمضمون علاقة مُتطوِّرة ومُتغيِّرة وجَدَليّة؛ فكُلّ تَغيير في المَضمون يَستدعي شكلًا خاصًّا به، وكُلّ شكل يَفرز مضمونًا خاصًّا به، وهذا ما بَيّنه الباحث الألمانيّ بيتر زوندي P. Zondi في كتاب «نظريّة الدراما الحديثة» (١٩٥٦) عندما أظهر أنّ التغييرات التي طالت دراما* القرن التاسع عشر كانتِ انعكاسًا للتحوُّلات الإيديولوجيّة التي حدثتْ في تلك الفترة.

من هذا المنظور يُمكن تَفسير التغيير الجَذريّ الذي أحدثه الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في المسرح، لأنّ التغيير في بُنية ومضمون العَمَل المسرحيّ لديه استدعى البَحث عن شكل مسرحيّ جديد هو المسرح المَلحميّ*.

انظر: نَموذج القُوى الفاعِلة، شَكل مَفتوح/ شكل مُغلَق.

■ البورلسك Burlesque

Burlesque

من الإيطاليّة Burla التي تَعني مَزْحة.

تُستعمَل كلمة بورلسك اليوم كصِفة للأسلوب أو الطابَع الساخِر في الأدب والفنّ بشكل عامّ، ولكُلّ ما يُثير الضَحِك من خلال المُبالغة والتناقُض بين وَضاعة الأسلوب وأهمّيّة وسُموّ الشخصيّات والمواقف. وهو في المسرح والأدب شَبيه بالكاريكاتور في الرسم لأنّه يَعتمد التضخيم والتشويه بهدف إثارة الضَحِك، وبذلك

يُمكِن أن يكون أحد مُكوِّنات الغروتسك*.

يَقوم البورلسك كأسلوب إضحاك على قَلْب كُلّ دَلالات العالَم المَعروض في العمل الأدبيّ أو الفنّيّ، فالمشاكل التافهة تُعالَج بشكل جِدّيّ، والمشاكل الجِدّيّة تُعالَج بشكل تَهكُّميّ. وبذلك يَقترب البورلسك من مفهوم المُحاكاة التهكُّميّة* Parodie ذات الطابَع النقديّ، أو يُستخدَم لطرح أفكار هامّة وخطيرة من خلال السُّخرية فيَكون نوعًا من التورية. كذلك يَقترب البورلسك من صِفة البُطوليّ المُضحِك *Héroï-comique* التي تُطلَق على أعمال تَستقي مواضيعها من الملاحم والتراجيديا* والأوبرا* والميلودراما* لكنّها تُضفي طابَع الجِدّيّة والأهمّيّة على مُغامرات وتَصرُّفات شخصيّات وَضيعة ومُضحِكة (عندما يَتصرَّف الخادم وكأنّه سيد) مِمّا يُؤدّي إلى تعارُض مُسل بين أهمّيّة الأسلوب ووَضاعة الفِعل.

ولكلمة بورلسك في المسرح مَدلولات واستعمالات تَختلف من بَلَد لآخَر:

- ففي فرنسا شَكَّل البورلسك نوعًا مسرحيًّا مُحدَّدًا خلال القرن السابع عشر حيث كان رَدّة فعل على الحَذْلَقة Préciosité في الأدب، وأشهر الأعمال في هذا المجال مسرحيّة الفرنسيّ بول سكارون P. Scarron (١٦١٠-١٦٦٠) «فرجيل المقنع» (١٦٤٨) التي سَخِر فيها من ملحمة الإنياذة الرومانيّة الشهيرة.
- في إنجلترا أُطلِقت تسمية البورلسك في القرن الثامن عشر على مسرحيّة هِجائيّة تستند غالبًا إلى عمل دراميّ شهير مُعاصِر وتكون مُحاكاة هزليّة له. من أهمّ الأعمال في هذا المجال «أوبرا الشحّاذين» (١٧٢٨) لجون غاي J.Gay (١٦٨٥-١٧٣٢) التي تُعتَبر مُحاكاة هزليّة للأعمال الموسيقيّة الجادّة والمُعاصِرة لها، ومسرحيّة «حياة وموت توم تومب العظيم» (١٧٣٠) التي كتبها هنري فيلدينغ H. Fielding (١٧٠٧-١٧٥٤). كذلك تُعتَبر مسرحيّة «النقاد» (١٧٧٩) لريتشارد شريدان R. Sheridan (١٧٥١-١٨١٦) المُعبِّر الأساسيّ عن هذا الشكل المسرحيّ لأنّه هَزأ فيها من الدراما العاطفيّة الشائعة في عصره. ومن تَطوُّر البورلسك الإنجليزيّ ظهر نوع جديد هو البورليتا*.

في نهاية القرن التاسع عشر، مع ازدياد عدد الجُمهور الذي يرتاد المسارح وانخفاض مُستوى ثقافته، حافظت عُروض البورلسك على طابَعها الشعبيّ لكنّها فَقدتْ خُصوصيّتها كمُحاكاة تَهكُّمية للأعمال الأدبيّة لجهل الجُمهور بهذه الأعمال.

اختفى البورلسك كشكل مسرحيّ في إنجلترا مع بِداية القرن العشرين، لكنّ عناصره ظلّتْ موجودة على شكل اسكتشات قصيرة في المسارح الاستعراضيّة التي تُقدِّم مُعارَضة هزليّة لمسرحيّات شكسبير أو لبعض المسرحيّات التي تُلاقي نجاحًا في لندن في نفس الفترة.

- في أمريكا يُعتَبر البورلسك نوعًا من أنواع عَرْض المُنوَّعات* له طابَع الإثارة الحِسّيّة انتشر في مُنتصَف القرن التاسع عشر، وكان في البِداية يُقدَّم للرِّجال فقط. يَجمع عَرْض البورلسك الأميركيّ بين الموسيقى والرَّقص والغِناء، وهو عرض خفيف يَحتوي على مونولوغات واسكتشات ضاحكة وألعاب بهلوانيّة وألعاب خِفّة وأغان عاطفيّة خفيفة وفِقْرة تَتضمّن هِجاءً سياسيًّا أو مُعارَضة هزليّة لمسرحيّة مُعاصِرة تُلاقي نَجاحًا في نَفْس الفترة. في عام ١٩٣٠ دخلتْ على عَرْض البورلسك فِقرات التعرّي Strip-tease لجَذْب الزبائن بعد أن سرقَتْهم السينما، وصارت هذه

العُروض من اختصاصات مسارح برودواي في نيويورك (انظر البولفار)، ثم فقدت أهمّيّتها تدريجيًّا قَبْل أن يَطالها المَنْع بشكل نِهائيّ في نيسان ١٩٤٢.

البورلسك في السينما:

تَولّد عن البورلسك شكل سينمائيّ هزليّ يُطلق عليه اسْم الكوميديا البورلسكيّة *Comédie burlesque* يَستنِد على الإضحاك من خِلال اللّامعقول والمُفاجئ. والمواضيع التي تَطرحها الكوميديا البورلسكيّة تَتحدَّد بِناء على موقِف أساسيّ هو رفض السائد وعدم إمكانيّة تأقلُم الفرد مع العالَم، فجَسَد المُمثّل/المُهرِّج* يبدو وكأنّه فَقَد ثِقله، وتبدو تَصرُّفاته لا معقولة تَتعارض مع أخلاقيّات المُجتمع. كذلك سمحتْ التِّقنيّات البَصريّة في السينما الصامتة الفرنسيّة والأمريكيّة بتطوير وصفات إضحاك *Gags* تَولّدت عن البورلسك، وكانت مُستقاة من فنّ المهرّجين والبهلوانات والميوزيك هول*.

نجد البورلسك بشكله الواضح في أفلام الفرنسيّ جاك تاتي J. Tati والأميركيّ باستر كيتون B. Keaton والثُّنائيّ لوريل وهاردي Laurel et Hardy والأخوة ماركس Marx Brothers وشارلي شابلن C. Chaplin الذي عالج في أفلامه المواقف الصعبة والجِدِّيّة بتصرُّفات تافهة في حين أعطى الأهمّيّة والفَخامة للمواقف العادِيّة.

تَطوَّر البورلسك مع دخول الكلام على السينما وعلى الأخصّ الأميركيّة والإيطاليّة فصار له بُعْد آخَر أكثر عُمقًا يَرتبط بظُروف الحياة الاجتماعيّة في فترة الأزمات الاقتصاديّة في المُجتمع الصِّناعيّ.

في البلاد العربيّة تَجلّى البورلسك في أداء مُمثِّلي السينما على الأخصّ، وفي بعض فِقْرات المُنوَّعات الخفيفة كالتي اشتهر بها المونولوجيست أحمد غانم في مصر.

في المسرح العربيّ نَجِد مِثالًا واضحًا على تِقنيّة البورلسك في مسرحيّة «يعيش يعيش» للأخوين عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور رحباني (١٩٢٥-) التي تُعالِج بشكل ساخر موضوع الانقلابات السياسيّة في الوطن العربيّ، ومسرحيّة «نزل السرور» لزياد رحباني (١٩٥٦-) التي تُقدِّم مُعارَضة هزليّة لموضوع الثورة والثوار.

انظر: الغروتسك، المضحِك.

■ البورليتا Burletta

Burletta

من كلمة burla التي تَعني مَزْحة.

نوع من المسرح الغِنائيّ* يمكن مُقارَنته بالأوبريت* والأوبرا المُضحِكة* وبالإكسترافاغانزا*. وقد تَولّدت البورليتا عن البورلسك* الإنجليزيّ اعتبارًا من عام ١٧٥٠.

في الأصل كانت البورليتا مسرحيّة هزليّة أو تَحتوي على الموسيقى والغِناء. لكنّ التسمية صارت في مُنتَصف القرن التاسع عشر تَدلّ على مسرحيّات تَحتوي على خمس أغانٍ على الأقل في كُلّ فصل من الفصول. ومن العوامل التي أدّت إلى ظهور البورليتا اضطرار أصحاب المسارح الشعبيّة غير المُرخَّصة لإدخال الأغاني أو الفواصل الموسيقيّة أو الرَّقصات الإفراديّة على أيّة مسرحيّة حتّى ولو كانت تراجيديا لوليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) ليَتمكّنوا من عَرْضها دون أن تَطالهم قَرارات المَنْع.

من أشهر الأمثلة على البورليتا عَرْض «توم وجيري أو الحياة في لندن» للإنجليزيّ بيرس

إيغان P.Egan التي عُرِضتْ في عام ١٨٢١.
انظر: البورلسك، الإكستراڤاغانزا.

■ **البولڤار (مَسْرَح -)** **Boulevard**
Théâtre de Boulevard

مُصطَلح يُطلَق اليوم على عَرْض اجتماعيّ خفيف يَهدِف إلى التسلية ويُحقّق الرِّبح ولذلك يُوصَف أحيانًا بالمسرح التّجاريّ*. وتَختلِط تسمية مسرح البولڤار أحيانًا مع الڤودڤيل* للتشابُه بين الشكلَيْن رغم أنّ أصولهما مُختلِفة.

لا يُمكِن اعتبار مَسرح البولڤار نوعًا مسرحيًّا بالمعنى التِّقنيّ للكلمة وإنّما إطارًا لنوعيّة مَواضيع مُحدَّدة لم تَتطوّر مع الزمن، ولنوعيّة جُمهور لم يَتغيَّر في تَركيبته، ولشكل عُروض تَتناسب كثيرًا مع سينوغرافيا العُلْبة الإيطاليّة*. كذلك فإنّ مسرح البولڤار يُمكن أن يُسمّى مسرح النَّجم، لأنّ وُجود مُمثِّلين مَعروفين يَقومون بالأدوار الرئيسيّة فيه شرط لتحقيق الرّبح في شُبّاك التّذاكِر.

أُصول التَّسْمِيَة:

البولڤار كلمة فرنسيّة تعني الشارع العَريض الذي يَخترِق المدينة. وقد ارتَبطتْ هذه الكلمة بالمسرح لأنّ شارع بولڤار دو تامبل Boulevard du Temple في باريس كان قُبيل الثورة الفرنسية مَكان نُزهة للباريسيّين تَكثر فيه عُروضِ الهواء الطَّلْق كفِقْرات البهلوانات ومُروّضي الحيوانات والمُمثّلين الجوّالين *Jongleurs*. اعتبارًا من عام ١٧٥٩ شُيِّدت في هذا الشارع صالات مسرحيّة تُقدِّم عُروضًا مُسلِّية هي نوع من الدراما* الاجتماعيّة، في حين كانت صالات المسرح الرسميّ تَقتصِر على تقديم الأنواع* المسرحيّة المُعترَف بها رسميًّا في حِينه، أي التراجيديا* والكوميديا* والأوبرا*.

بعد الثورة الفرنسيّة، صار روّاد هذا الشارع ومَسارحه من الطَّبقات الشعبيّة حَصْرًا، فدرجتْ فيه عُروض المُنوَّعات* وعُروض مسرحيّات الرُّعْب التي تَدور حوادثها حول القَتَلة والسفّاحين والجِنْس. كما عرف هذا الشارع حوادث عُنْف مُتكرِّرة لدرجة أنّ اسْمه تَحوّل إلى بولڤار دو كريم Boulevard du Crime أي شارع الجَريمة.

في أواخر القرن التاسع عشر، ومع تَحْديث مدينة باريس (مشروع البارون هوسمان)، تَغيَّر شكل المدينة تمامًا وانقسمت جغرافيًا واجتماعيًّا إلى مناطق فقيرة وعماليّة وإلى مناطق غنيّة مِمّا كان له تأثيره الواضح على الأشكال* والأنواع المسرحيّة والعُروض التي تُقدَّم في كُلّ مِنطقة من المدينة. ففي المناطق الشعبيّة ازدهرت أشكال الفُرْجة* الشعبيّة التي تَطوّرت بشكل مُستمِرّ مثل السيرك* وعروض الشانسونييه* وغيرها (انظر عَرْض المُنوَّعات)، في حين صارت تسمية مسرح البولڤار تُطلَق على العُروض المسرحيّة التي تُقدَّم في مسارح أنيقة شُيِّدت في الشوارع الجديدة التي تَرتادها الطبقة البورجوازيّة المُترَفة.

من هنا يَبدو أنّ تسمية البولڤار التي كانت تَعني في البِداية العَرْض الشعبيّ صارت فيما بعد تَعني العَرْض البورجوازيّ مُقابِل الشعبيّ، ثم التقليديّ التجاريّ مُقابِل المسرح التّجريبيّ *Théâtre Experimental* والمسرح الطليعيّ*.

تَجمّدت عُروض البولڤار في أُطُر مُغلَقة، واستمرّ ذلك حتّى عندما بدأت التيّارات التجريبيّة تُغيِّر المسرح جَذريًّا. وقد رَفض جُمهور البولڤار كُلّ عُروض الطليعة لأنّها لا تَنسجم مع ما تعود عليه.

بُنْيَة مَسْرَح البولڤار:

لنُصوص مَسْرح البولڤار بُنية ثابتة تَتنوّع المواقف فيها ضِمن حَبْكة* مَتينة تَقوم على الالتباس* أكثر من الصِّراع، ويَتطوَّر الحَدَث خلالها بشكل يُؤدّي إلى التشويق *Suspense* من خِلال خلق أزمة* وانتظار الحل. من هذا المُنطلَق اعتُبرت بعض مسرحيّات البولڤار نَموذجًا لِما يُطلَق عليه اسْم المسرحيّة مُتقَنة الصُّنْع *Pièce bien faite*. فهي تَتطلَّب من الكاتب مَقدرة على ربط الأحداث بشكل دقيق وخَلْق حَبْكة ذكيّة وحِوار* مُمتِع وتَلاعُب بالكلمات والألفاظ. ولذلك يَتوقّف نجاح مسرحيّات البولڤار عادة على مَهارة الكاتب أكثر من المُخرِج*.

سُمّي مسرح البولڤار مسرح المِرآة لأنّه يَعكِس للجُمهور البورجوازيّ صورته كما هي على مستوى المَضمون والشكل. فالمواضيع مُستَقاة من واقع الطبقة وتدور حول الصَّفَقات الماليّة والحُبّ والخِيانة الزوجيّة. والشخصيّات تَنتمي إلى نَفْس الجوّ الاجتماعيّ ونَفْس الزمن الذي يَنتمي إليه جُمهور هذا المسرح. أمّا الديكور* فيُصوِّر دائمًا غرفة الاستقبال المُترَفة والأنيقة. والزِّيّ* المسرحيّ لا يَختلِف بطِرازه عن ملابس المُتفرِّجين، وهو من العوامل التي تُثير إعجاب الجُمهور وتَجذِبه لحُضور العَرْض. أمّا الأعراف* المسرحيّة التي تَتحكّم بحُضور العَرْض، فتنسجم تَمامًا مع الأعراف الاجتماعيّة للجُمهور، إذ يكون الذَّهاب إلى المسرح فُرصة للقاء أفراد هذه الطبقة مع بعضهم ونوعًا من الطَّقس الاجتماعيّ.

وعلى الرغم من أنّ مواضيع البولڤار مأخوذة من واقع الحياة الخاصّة لطبقة ما، فإنّها تَخلو من أيّ بُعْد نَقديّ تحليليّ لهذا المجتمع أو من تَساؤلات حول هذا العالَم المطروح، لأنّ هذا المسرح هو مسرح الخُصوصيّة وليس فيه تَناول للأمور في عموميّتها. والنماذج التي يَطرحها مسرح البولڤار هي غالبًا أنماط اجتماعيّة مُسطَّحة. كما أنّ نهاية الحَبْكة فيه لا تَفترِض تغييرًا في تَوازُن النِّظام الاجتماعيّ، وإنّما على العكس تَمامًا تُبيِّن ثَبات رُؤية مُحدَّدة للعالَم من خلال إعادة الأمور إلى نِصابها في النهاية (مُصالحة الأب والابن، استقرار الحياة الزوجيّة بعد نَزوة عاطفيّة عابرة، استعادة الثروة بعد إفلاس مُفاجئ إلخ). والمُتعة* التي يَخلقها هذا النوع من المسرح عند المُتفرِّج* هي مُتعة التشويق والمُتابعة والتَّعرُّف والتسلية من خِلال الضحك. لذلك فقد استُخدِمت تَسمية البولڤار غالبًا بمعنى انتقاصيّ، على الرغم من أنّه لا يمكن إنكار النجاح الواسع لمسرح البولڤار وقُدرته على جَذْب المُتفرِّجين أكثر من أيّ شكل مَسرحيّ آخَر.

هناك بعض التجارِب الجِدّيّة التي أعطت لمسرحيّات البولڤار مَزيدًا من العُمْق وقَرَّبتها من الدراما النفسيّة نذكر منها مسرحيّات الفرنسيين إدوار بورديه E. Bourdet (١٨٨٦-١٩٤٥) وفكتوريان ساردو V. Sardou (١٨٣١-١٩٠٨).

مَسْرَحُ البولڤار في العالَم:

رغم أنّ البولڤار في أساسه ظاهرة باريسيّة، إلّا أنّه انتَشر فيما بعد انتشارًا واسعًا تحت صِيَغ مُتعدِّدة. ففي أمريكا تُطلَق تسمية مسرح برودواي Brodway (وهو اسْم شارع في نيويورك) على مسرحيّات خفيفة ومُسلِّية تَقوم على إبهار الجُمهور، ولذلك تُعتَبر المُعادِل الأمريكيّ للبولڤار الفرنسيّ، ونَفْس الظاهرة تَنطبِق على مسرح وست إند West End (وهو اسم شارع

أيضًا) في لندن في إنجلترا.

في إسبانيا هناك عُروض تَنتمي إلى ما يُسمى النوع الصغير *Genero chico* وهي مسرحيّات شِعريّة تَستمِدّ مواضيعها من مَشاهد الحياة اليوميّة وتَصحبها الموسيقى. ويُمكن اعتبار هذه العُروض المُرادِف الإسبانيّ للبولڤار الفرنسيّ.

من أهمّ كُتّاب البولڤار في فرنسا أوجين لابيش **E. Labiche** (١٨١٥-١٨٨٨) وجورج فودو **Feydeau** (١٨٦٢-١٩٢١) وهما من الجيل الأول، ثم ساشا غيتري **S. Guitry** (١٨٨٥-١٩٥٧) ومارسيل إيميه **M. Aymé** (١٩٠٢-١٩٦٧) ومارسيل بانيول **M. Pagnol** (١٨٩٥-١٩٧٤) وأندريه روسان **A. Roussin** (١٩١١-).

في إنجلترا يَبرُز اسْم نويل كوارد **N. Coward** (١٨٩٩-١٩٧٣) وأوسكار آش **O. Asche** (١٨٧٦-١٩٣٦) الذي احتلّ اسْمه المكان الأوّل في مسارح الوست إند لمُدّة عشرين عامًا.

في العالَم العربيّ عُرف البولڤار أيضًا منذ بِدايات القرن دون أن يَحتفظ بالتسمية الفرنسيّة. فقد تُرجمت مسرحيّات البولڤار إلى العربيّة وأُعدّت بحيث تَتلاءم مع خُصوصيّة المُجتمع العربيّ (انظر الإعداد). أخذت هذه المسرحيّات طابَعًا كوميديًّا بحتًا رَوّج له مُمثّلون مَعروفون مثل ماري منيب وعادل خيري وفؤاد المهندس وشويكار، أو طابعًا اجتماعيًّا لا يَخلو من المَوعِظة ويرتبط بمشاكل الطبقة الوُسطى، وهو ما اشتهر به يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠) ونجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩).

مَسْرَح البولڤار اليَوْم:

في يومنا هذا، ومع التغيُّرات الاجتماعيّة والاقتصاديّة الهامّة، يُمكِن الحديث عن انحسار البولڤار كظاهرة مُتكامِلة. فقد تناقصت صالات البولڤار في باريس بشكل ملحوظ منذ الستّينات مع فُقدان البورجوازيّة لتَكتُّلها كطبقة، ومع مُنافسة السينما والتلفزيون للمسرح. لكنْ بالمُقابل، لَعِب التلفزيون دَوْرًا في تكريس عُروض البولڤار وتحويلها من مسرح طبقة مُحدَّدة إلى عرض جَماهيريّ واسع من خلال نَقْل عُروضه كما هي على الشاشة. وقد دأب التلفزيون الفرنسيّ على نقل مسرحيّات البولڤار في برنامج أُسبوعيّ اسْمه «في المسرح هذا المساء»، اشترتْه وبثّتْه تلفزيونات عديدة في العالم لطابَعه المُسلّي. من جانب آخَر، استعارتْ السينما ثُمّ الدراما التلفزيونيّة* من البولڤار حَبْكته المُعقَّدة والمُسلِّية ومواضيعه الاجتماعيّة الخفيفة وأدخلتها على المُسلسَلات التلفزيونيّة والأفلام السينمائيّة.

انظر: الڤودڤيل، التّجارِيّ (المَسْرَح-).

■ **البونراكو** **Bunraku**

Bunraku

تسمية حديثة تُطلَق على عُروض الدُّمى* في اليابان، بعد أن كانت التسمية المُعتمَدة في الماضي هي نينجيو جورروري (نينجيو **Ningyô** تَعني لُعبة وجورروري **Jôruri** تَعني شكلًا من أشكال الفُرْجة يَقوم على السَّرْد*).

وتسمية البونراكو مأخوذة من اسْم شخص هو **Uemura Bunrakuken** (١٧٣٧-١٨١٠) أسَّس مسرح دُمى في مدينة أوزاكا في عام ١٨٠٥ فاشتهرت عُروض الدُّمى باسْمه. بعد ذلك أُطلِقت تسمية بونراكو على المكان الذي تُقدَّم فيه عُروض الدُّمى وعلى العُروض نَفْسها. تَعود أصول عُروض الدُّمى في اليابان إلى القرنين السابع والثامن الميلاديين حيث كانت من أشكال الفُرْجة* الشعبيّة ونوعًا من المسرح الجوّال* كان

يُقدِّم عُروض دُمًى فقط، ثم دخل عليه نصّ سَرْديّ مأخوذ من الملاحم، ثم مقاطع موسيقيّة. كان مُحرِّك الدُّمى في هذه العُروض يَحمِل عُلبة في رَقبته يُحرِّك الدُّمى عليها ويَستخدِم قطعتي قُماش لتحديد مكان اللَّعِب يَمدّ إحداهما فوق رأسه على شكل سِتارة* تُخفيه والأخرى على الأرض.

يُمكن اعتبار هذا النوع من العُروض فنًّا شاملًا لأنّه يَجمع بين فُنون عديدة هي السَّرد المُغنّى الجوروري Jorury والعزف الموسيقيّ على آلة من ثلاثة أوتار تُسمّى الشاميزن Shamisen، وأداء الدُّمى الذي يُجسِّد بالحركة ما يُروى في الجوروري.

تَتطلّب عُروض البونراكو تِقنيّة يَدويّة عالية إذ تَزِن اللُّعْبة الواحدة من ٦ إلى ٣٠كغ وتَتألّف من رأس محمول على هيكل من الخيزران وجسد وأطراف لها أصابع مُتحرِّكة بحيث تُشبه الإنسان العاديّ رغم أنّها أصغر منه حجمًا. ليس للدُّمية في مسرح البونراكو خُيوط وإنّما روافع وبَكَرات داخليّة، وهي تَتألّف من رأس تَتحرّك العُيون والجُفون والشفاه فيه بحيث تُعبِّر عن الانفعالات المُختلِفة مِمّا يُعطي أداءها نوعًا من الواقعيّة في التعبير تَتناقض مع الانطباع الذي يَتولّد من قِناع النو* الخالي من التعابير.

يَقوم بتحريك الدُّمية ثلاثة مُحرِّكين معًا يَتواجدون على الخشبة إلى جانب الدُّمى فيظهرون وكأنّهم ظِلال لها لأنّهم يَرتدون لباسًا أسود ويُغطّون رؤوسهم بقُبّعات تُخفيها، في حين يَجلِس الموسيقيّون والمُغنّون على جانب المكان المُخصَّص للعَرْض.

يَتطلّب تحريك الدُّمى مَهارة تحتاج إلى سنوات طويلة من التدريب، لذلك يَندر أن نَجِد شبابًا في فرقة البونراكو التي تَحتوي على ٦٦ مُحرِّكًا.

أهمّ مَنْ عَمِل في هذا الفنّ وطَوَّره في نهاية القرن السابع عشر المُمثِّل غيدايو Gidayû ثُمّ الكاتب شيكاماتسو مونزايينون Chikamatsu Monzaénon.

انظر: الدُّمى (مسرح-)، المَسْرَح الشَّرقيّ.

■ البيوميكانيك **Biomechanics**

Biomécanique

كلمة مَنحوتة من Bio التي هي اختصار لكلمة بيولوجيا = الحيويّة، وMécanique التي تَعني ما هو آليّ. وجمْعُهما معًا يُقصَد به التعامل مع الجسد البشريّ كآلة.

والبيوميكانيك تسمية أطلقها المُخرِج الروسيّ فسيفولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) على أسلوبه الخاصّ في إعداد المُمثِّل* وفي الأداء* والإخراج* وتُعتبر تطبيقًا لنظريّة البِنائيّة* في المسرح، ورَدّة فعل على منهج الروسيّ كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في إعداد الدَّوْر المسرحيّ وتكوين الشخصيّة* من خلال الاندماج والانفعال.

استمَدّ ميرخولد أسلوب أداء المُمثِّل هذا من الأداء المُنمَّط في الكوميديا ديللارته*، والأداء المُؤسلَب في الكابوكي*، ومن نظريّة الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) في تَحويل المُمثِّل* إلى دُمية خارقة ***Surmarionnette*** ومن نظريّة العالِم الروسيّ باڤلوف Pavlov حول المُنعكَس الشَّرطيّ. وقد أدخل ميرخولد أيضًا تِقنيّات الإيماء* على الأداء المسرحيّ مُستوحيًا ذلك من المُمثِّل شارلي شابلن C. Chaplin.

وأسلوب العمل في البيوميكانيك يَتركّز على مَهمّات مُحدَّدة تُطلَب من المُمثِّل* الذي يُنفِّذها

في مراحل ثلاثة هي: النيّة - التحقيق - رَدّة الفعل. يُساعد هذا الأسلوب المُمثِّل على أن يَتوصّل إلى الدِّقّة والاقتصاد في الحركة* وإلى تجميدها في وَضعيّات ثابتة وجعلها مُنمّطة للغاية مِمّا يُساهم في تكثيف دَلالاتها، وهذا ما يُسمّيه ميرخولد الغستوس* المُعبِّر. من هذا المُنطلق تُعتَبر هذه الطريقة تِقنيّة أداء خارجيّة تُناقِض أسلوب ستانسلافسكي القائم على الانفعال الداخليّ.

على صعيد الإخراج، تُعتَبر مُقارَبة ميرخولد للمسرح مُقارَبة ذهنيّة أكثر منها انفعاليّة فالبيوميكانيك يَقوم على إلغاء شخصيّة المُمثِّل وفرديّته (كُلّ المُمثِّلين يَرتدون لِباسًا مُوحّدًا هو لِباس العمل الأزرق)، وعلى إخضاع ذِهنه وجسده لرغبة المُخرِج/ المُعلِّم، وَحثّه على بناء عَلاقة مع الشخصيّة مُختلِفة تمامًا عن المُطابَقة الكاملة وأقرب إلى التغريب*. كذلك فَإنّ ميرخولد قلّص الخشبة* إلى أبسط أشكالها واستعمل البراتكابلات بدلًا من الديكور* التقليديّ تاركًا لخيال المُتفرّج* عَمليّة بِناء الصورة من خلال التداعيات، مِمّا يَجعل من الجمهور* حسب تَعبير ميرخولد «المُبدِع الرابع في العمليّة المسرحيّة».

من هذا المَنظور يَبدو عمل ميرخولد الإخراجيّ قائمًا على الأسلبة* الكاملة وعلى المَسرحة*، وذلك ضمن مَفهوم العُرْف الواعي *La Convention Consciente* الذي تَبنّاه، وهو ما يُترجَم في اللغة العربيّة بكلمة شَرطيّة*.

يُعتَبر أسلوب ميرخولد في العمل المسرحيّ تَجريبيًّا بحتًا، وقد لَعِب دَورًا هامًّا في تَطوير المسرح الروسيّ والمسرح العالميّ.

انظر: البِنائيّة والمَسرح.

ت

■ التّأثير
Effect
Effet

التأثير أو الواقع هو مفهوم طرحه الشكلانيّون الروس ومن بَعْدهم أعضاء حَلْقة براغ وصار فيما بعد جُزءًا من عِلْم جَمال التلقّي.

ركّز الشكلانيّون الروس على عمليّة إنتاج العمل الأدبيّ والفنّيّ بشكل عام، وبيّنوا أنّ هذه العمليّة تُحدِّد نوع التأثير المُفتَرَض إحداثه عند المُتلقّي. ضمن هذا المبدأ طرح شكلوفسكي Chklovski مفهوم Priem ostranenija الذي يَعني بالروسيّة تأثير الغَرابة. كما أنّ جماعة حَلْقة براغ طرحوا مفهوم Aktualisace الذي يعني بالتشيكية الإبراز، وهو لَفْتُ النظر إلى شيء ما وجَعْله في الصَّدارة.

هذا النوع من المُعالَجة سَمح نظريًا بالتمييز بين إطارين عامّين لتأثير شكل الإنتاج على التلقّي انطلاقًا من عَلاقة العمل الفنّيّ بالواقع وأسلوب تصويره:

- التأثير الواقعيّ *Effet de réel*، ويَخلُق لدى المُتلقّي الشعور بأنّه أمام شيء حقيقي كالواقع تمامًا وليس أمام شيء خياليّ. يُولِّد ذلك عنده شُعورًا بالاندماج والمُتعة* لأنّ الإيهام* والتمثُّل* يَتحقّقان بالشكل الأمثل ويؤدّيان إلى تَعرُّف* المُتفرِّج على ما يراه وكأنّه جُزء من واقعه هو. يَتحقّق هذا التأثير حين يُخفي العمل طريقة إنتاجه والصَّنعة الأدبيّة والفنّيّة فيه، فلا يبدو وكأنّه نسيج مُصطَنَع حول الواقع وإنّما انعكاسًا للواقع، وهذا ما سَعتْ المدرسة الطبيعيّة* والواقعيّة* لتحقيقه، وهذا ما نَجِده أيضًا في السينما والدراما التلفزيونيّة*.
- تأثير الغَرابة *Effet d'étrangeté*، وهو التأثير الذي لا يَسعى للإيحاء بالواقع أو بما هو حقيقيّ، وإنّما يُبرز ما هو شاذّ ومُصطَنع وغير مألوف في المادّة الفنّيّة. يُؤدّي ذلك إلى تَيقُّظ المُتلقّي وجَعْل إدراكه للمادّة في فَرادتها إدراكًا واعيًا، وهذا ما يَتّضح في مسرحيّة «الأمّ شجاعة» للألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) حيث تُعلِن الشخصيّة أنّها أمّ، لكنّها تَتصرّف عكس ذلك مِمّا يُفاجئ المُتفرِّج ويُحوِّل تَعاطُفه مع الشخصيّة إلى مُحاكمة لها.

يَتمّ تأثير الغَرابة في المسرح بوسائل عديدة تُبرز الصَّنعة وتُظهِر طريقة إنتاج العمل ووسيلة تَركيب البُنية الفنّيّة للرسالة بَدلًا من إخفائها، مِمّا يَكسِر الإيهام ويُعدِّل نوعيّة الاستقبال*. يَتحقّق هذا التأثير بوسائل المَسْرحة* التي تُذكِّر مُباشَرة بما هو مسرحيّ ولِعَبيّ *Ludique* في العمل المَسرحيّ. وبذلك فإنّ المُتفرِّج يرى المسرح وهو يعي أنّه مسرح لأنّ الصَّنعة فيه مُعلَنة.

تَطرَّق بريشت إلى مبدأ التأثير في نظريّته عن المسرح الملحميّ*، وعلى الأخصّ لِصياغة مفهوم التغريب* الذي أطلق عليه بالألمانيّة «تأثير

الابتعاد» Verfremdungeffekt.

انظر: الاستقبال، المسرحة، الشّرطيّة، الإنكار، الإيهام، الشكلانيّة والمسرح.

■ **التّأريخيّة** **Historicization**

Historicisation

مُصطلَح مأخوذ من الألمانيّة Historisierung. وهو اشتقاق عن كلمة تاريخ ويعني فهم عمل ما ومُقاربَته ضِمن سِياقه التاريخيّ.

أدخل المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) هذا المُصطلَح وذَكَره في كِتاباته النظريّة، ثُمّ استُخدِم بعده بشكل مُوسَّع. وقد طرح بريشت التأريخيّة على أنّها عمليّة ضروريّة في العمل المسرحيّ، وهذا يعني أنْ تُعالِج العناصر التي تُكوِّن العمل المسرحيّ، ومنها الشخصيّة* كعامل مُؤثِّر ومُتأثِّر، وكشيء قابل للتحوُّل.

هذه المُقارَبة تعني عمليًّا الابتعاد عن طرح الشخصيّة المسرحيّة كشخص له ذاتيّته الخاصّة وله فَرادته (أي ضِمن مفهوم البَطَل*)، وإنّما على أنّه مُمثِّل القُوّة الفاعلة *Acteur* ضِمن تركيبة اجتماعيّة وسياسيّة مُحدَّدة (انظر نموذج القوى الفاعلة). وهذا يُفسِّر غياب الكثافة النفسيّة عن الشخصيّة المسرحيّة في مسرح بريشت ومَنْ تأثَّر به.

هذا الطَّرْح يَدفع المُتفرِّج* أيضًا لأن يُفكِّر بنَفْس الطريقة و أن يُطابق الشخصيّة مع ذاته ومع وَضْعه الاجتماعيّ، فينظر إليهما نَظرة نقديّة ويَعتبرهما قابلين للتغيير.

المَسْرَح والتاريخ:

والتوضيع في التاريخ، أيّ العَلاقة التي يَطرحها العمل المسرحيّ مع الواقع وضِمن المسار التاريخيّ الحقيقيّ لا تَخصّ الدراماتورجيّة البريشتيّة أو المُتأثِّرة بها فقط، وإنّما هي موجودة في كُلّ الأعمال المسرحيّة التي تُحاكي بشكل أو بآخر واقِعًا ما وتَرتبط به لتُصوِّره أو لتُعارضه. فالعمل المسرحيّ هو دائمًا تصوير لأحداث تُعرَض في الحاضر، أو استعادة لحَدَث من الماضي. ورغم أنّ هذا الحدث هو دائمًا ابتكار من الخيال، إلّا أنّه يَرتبط بالحياة أو بالواقع الإنسانيّ بشكل أو بآخر (حتّى في حالات الأعمال المُستمَدّة من الخيال العِلميّ Science fiction).

لكنّه ليس من السهل دائمًا تحديد العَلاقة بين دراماتورجيّة ما والتاريخ، فهي تَختلِف من شكل كِتابة إلى آخَر، ومن نوع مسرحيّ لآخَر. كما أنّ هذه العلاقة لا تكون دائمًا ظاهرة كما في المسرح التاريخيّ *Théâtre historique* والاجتماعيّ الذي يَلتصِق بواقعة ما تاريخيّة أو اجتماعيّة، وإنّما يجب استنباطها أحيانًا من بُنية المسرحيّة. وهذا ما يبدو ضَروريًّا في المسرح الذي يَتجاهل أو يُغيِّب التاريخ مِثْل المسرح الرَّمزيّ أو النفسيّ.

انظر: المُحاكاة وتَصوير الواقع، الزَّمَن في المسرح.

■ **التّأويل** **Hermeneutics**

Herméneutique.

كلمة تأويل في اللغة العربيّة مُشتقّة من فعل أوّل الشيء تأويلًا بمعنى أرجعه، وأوّل الرُّؤيا، فَسّرها وعَبّر عنها، وأوّل الكلام: دَبّره وقَدّره وفَسّره.

وعِلْم التأويل - ويُسمى أيضًا عِلْم التَخريج - هو عِلْم يُعنى بدراسة المبادئ المَنهجيّة في

تأويل النُّصوص وخاصة الدينيّة منها، وحلّ رموزها وكشف مَغزاها ومعناها الخفِيّ غير الظاهر.

في اللغات الأجنبيّة، كلمة Hermeneutic مُشتقّة من اسْم الإله اليونانيّ «هيرمس» Hermes، ويُقابِله عند الفراعنة «تحوت» وهو إله البَلاغة والفَصاحة. وتَعني الكلمة في اللّاتينيّة القديمة العلوم السرِّية وأسرار الكيمياء التي لا يَعرفها سوى العارف هيرمس أو غيره من بَعده. أمّا في اللغة اليونانيّة، فكلمة Hermeneus تَعني المُفسِّر أو المؤوِّل، وهي مأخوذة من الفعل اليونانيّ Hermeneuein الذي يعني فَسّر وأوّل.

في الفلسفة، التأويل هو استنباط المعنى الكامن من المعنى الظاهر. وأهمّ المجالات التي يُمارَس فيها التأويل هي النصوص التي تكثر فيها الصُّوَر والدَّلالات أو النصوص التي تَحتمل التفسير، ومنها النصوص الدِّينيّة والقانونيّة والأدبيّة والشِّعريّة. كذلك يَدخل التأويل في عمليّة التحليل النفسيّ لسَبْر المَكبوت في اللّاوعي.

في مَجال النقد الأدبيّ وعِلْم اللُّغويّات الحديث، اعتُبر التأويل عمليّة تفسيريّة تُفكِّك الرُّموز والعَلامات التي تُرجَع إلى عناصر ثقافيّة مُعيَّنة في لغة ما. ويمكن أن نَعتبر الرُّواة *Rhapsodes* الذين فَسّروا نصوص هوميروس Homère أوّل المُؤوِّلين في مجال الأدب.

في المسرح، التأويل هو تفسير النصّ أو العَرْض والبحث عن المعنى فيه. وعمليّة التفسير أو التأويل تلك تأخذ بعين الاعتبار وَضْع الخِطاب* في النصّ أو العَرْض، لكنّها تبقى مُتعلِّقة بذاتيّة المُفسِّر ولو جُزئيًّا.

والتأويل جُزء هامّ من العمليّة الإخراجيّة التي تَقوم على فهم المُخرِج* للعمل، وفَرْض التفسير الخاصّ الذي يُقدِّمه للنصّ الذي يريد عَرْضه، أي أنّ التأويل هو مرحلة من المراحل التي تُحدِّد قراءة* المُخرِج للنصّ وأسلوب عَرْضه.

كذلك فإنّ التأويل هو جُزء من عمل المُمثِّل* في إعداد الدَّوْر وتفسير الشَّخصيّة* من أجل تَشخيصها.

لكنّ المجال الأهمّ لعمليّة التأويل يَظلّ عمليّة تلقّي واستقبال* المُتفرِّج* للعمل، خاصّة وأن النصّ المسرحيّ، وبشكل أكبر نَصّ العَرْض المسرحيّ، هو نصّ مُكوَّن من مجموعة من أنظمة العلامات، وهذه الأنظمة تكون مفتوحة دائمًا على احتمالات مُتعدِّدة تَربِط المسرح بما هو أبعد منه، أي بالعالم الخارجيّ. لذلك يَتطلّب العَرْض عمليّة تفسير تَتدخّل فيها عوامل أساسيّة منها وَضْع المُستَقبِل في العَرْض وخِبرته وخلفيّته الثقافيّة والمَعرفيّة إلخ، وهذه العمليّة هي جُزء من البحث عن المعنى الشامل (انظر الاستقبال).

والتأويل كجُزء من عمليّة الاستقبال هو عمليّة تَتخطى مُجرَّد تفكيك الرُّموز للبحث عن المعنى، فقد دلّت التّجربة أنّ التأويل والتفسير يُمكن أن يُصبح قراءة مُتكامِلة تَتِمّ على مُستويات مُتعدِّدة وتأخذ أبعادًا مُختلِفة منها السياسيّ والنفسيّ والاجتماعيّ إلخ. وتاريخ المسرح يظهر كيف يُمكن أن يَخضع النصّ الواحد لتفسيرات وتأويلات مُتعدِّدة حَسَب منظور العصر وحَسَب مُستوى المَعرفة، وهذا ما نَجِده على سبيل المِثال في كتاب «قراءة راسين» حيث يَستعرض الباحث الفرنسيّ جان جاك روبين J.J. Roubine القِراءات المُختلِفة التي خَضعت لها مسرحيّات الكاتب الفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) عَبْر العصور.

انظر: القِراءة، الاستقبال.

■ **التِّجارِيّ (المَسْرَح-) Commercial theatre**
Théâtre commercial

تَسمية تُطلَق بشكل انتِقاصيّ على المسرح المُحترِف الذي يَهدِف إلى الرِّبح التجاريّ قبل كُلّ شيء من خِلال جَذْب أكبر عدد من المُتفرِّجين، وإرضائهم بوسائل عديدة منها وُجود النَّجم والحَبْكة* المُعقَّدة والاستعراض المُبهِر بما فيه من رَقْص وغِناء.

لكنّ تَسمية المسرح التِّجاريّ لا تُحدِّد نَمطًا واحدًا من العُروض وإنّما تَشمُل أشكالًا مُختلِفة ومُتفاوِتة المُستوى.

في أوروبا ارتَبطت هذه التسمية أحيانًا بمسرح البولڤار* الذي يُقدِّم عُروضًا تَتوجّه لجُمهور ميسور لأنّ أسعار البِطاقات فيه مُرتفعة جدًّا، وفي أمريكا بعُروض الڤودڤيل* التي تَقوم على الاستعراض والرَّقص والغِناء لتَجذِب جُمهورًا واسعًا، وبمُجمل عُروض شارع برودواي Brodway المُبهِرة، ولذلك ظهرت تسمية خارج برودواي Off off Brodway لتمييز العُروض المسرحيّة الفنّيّة عن المسرح التِّجاريّ (انظر مَسرح طليعيّ).

في البِلاد العربيّة التي تُشرِف فيها الدَّولة على المَسرح، وتَعرف فَصْلًا بين قطاع عامّ وقِطاع خاصّ، كما في سورية ومصر والعراق، تُطلَق تَسمية المَسرح التِّجاريّ بشكل انتِقاصيّ على أغلب مسرحيّات القِطاع الخاصّ لأنّه يَهدِف إلى الرِّبح المادّيّ قبل كُلّ شيء. كما أنّ إشكاليّة المسرح التِّجاريّ تَظلّ مَطروحة فيها بشكل دائم.

جَدير بالذكر أنّه على الرغم من كون المسرح التِّجاريّ يَهدِف إلى الوصول إلى أكبر عدد مُمكِن من المُتفرِّجين إلّا أنّه في بُنيته وهَدفه يَختلِف كُلِّيّة عن التجارِب المُختلِفة التي هَدفت لخَلْق مسرح شعبيّ*.

انظر: البولڤار (مَسرح-).

■ **التَّجْريب والمَسْرَح Experimentation and theatre**
Théâtre et expérimentation

التجريب مفهوم تَكوَّن في نهاية القرن التاسع عشر وبِدايات العشرين وارتبط بمفهوم الحَداثة La modernité. ظهر التجريب في الفُنون أوّلًا، وعلى الأخصّ الرسم والنَّحت بعد أن تَلاشت آخِر المدارس الجَماليّة التي تَفرِض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثَّرت الحركة الفنّيّة بالتطوُّر التقنيّ الهائل في القرن العشرين وشَهدتْ نوعًا من البحث التَّجريبيّ في اتِّجاه الخُروج عن المألوف والسائد (انظر المُستقبليّة، البِنائيّة، التكعيبيّة، التعبيريّة، الدادائيّة، السرياليّة، الرَّمزيّة).

وصِفة التجريبيّة في المسرح كما في بَقيّة الفُنون لا تَرتبط بنوع أو تيّار فَنّي مُحدَّد أو بفترة زَمنيّة مُعيَّنة أو بحركة مسرحيّة ما. فقد كان التجريب ولا يزال الدافع الأوّل لتَطوُّر المسرح منذ وِلادته، ولم يَتوقَّف إلّا في المراحل التي عَرفت فيها الكِتابة قواعد* صارمة حَدَّت من إمكانيّة التجريب والتجديد.

تَطوّر التجريب في المسرح منذ البِداية ضمن أُطُر مُتنوِّعة أخذت تَسميات عديدة وطالت النصّ والعَرْض. لكنّ القاسم المُشترَك لهذه الحَرَكات التجريبيّة كان الرَّغبة في تَطوير العمليّة المسرحيّة جَذريًّا، خاصّة وأنّ التجريب تَزامن مع ظُهور الإخراج* كوظيفة مُستقلّة، ومع رغبة المُخرِجين في تطوير البحث المَسرحيّ بمَعزِل عن التقاليد والأعراف الجامدة، وبَعيدًا عن البَحث عن الرِّبح المادّيّ. وبهذا المَنحى يُعتَبر المسرح التجريبيّ *Théâtre Expérimental* عَكْس المسرح التقليديّ، وعكس المسرح التِّجاريّ*، وصيغة

مُشابِهة لصِيغة المسرح الطليعيّ* لدرجة أنّ هاتين التسميتين تُستخدمان بنَفْس المعنى أحيانًا. أمّا المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) فقد اعتَبر في مُحاضرته «في المسرح التجريبيّ» (١٩٣٩) أنّ كُلّ مسرح غير أرسطاليّ* هو مسرح تَجريبي.

وإن كان التجريب المسرحيّ في بِدايته قد طال الشكل، فإنّ سِمته الأساسيّة في مرحلته الجديدة في الستّينات والسبعينات تَجلّت في مُحاولة الانفتاح بالمسرح على بقيّة الفنون وفي خَلْق عَلاقة مُختلِفة مع الجُمهور* وتوسيع هامِشه. وبذلك أخذ التجريب منحى جَماليًّا فنّيًّا ومنحى إيديولوجيًّا. وقد ارتبطت حركة التجريب في المسرح بتَطوُّر العلوم الإنسانية وتأثيرها على مناهج قراءة* المسرح، وبظهور مجلات متخصِّصة ترصد هذه الحركات على الصعيد العالميّ، وبتأسيس المَعاهد المسرحيّة* الأكاديميّة.

من الأُطُر التي تَبلوَر المنحى التجريبيّ ضِمنها منذ البِداية:

- المسرح الحُرّ*، وهي تَجرِبة بَدأها المُخرِج الفرنسيّ أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) بهدف التحرُّر من التقاليد المسرحيّة الصارمة. وقد انتشرت هذه التجرِبة لاحقًا في بُلدان عديدة منذ بِدايات القرن العشرين في أوروبا وأمريكا واليابان.
- الستوديو* Studio، وهي صيغة للبحث المَسرحيّ تَتشكّل ضِمن الفِرَق المسرحيّة الرسميّة أو ضِمن معاهد التمثيل، وأشهرها «ستوديو الفن» الذي أسّسه منذ ١٩٠٥ كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في روسيا بهَدَف البحث والتجريب، وستوديو المُخرِج النمساويّ ماكس راينهارت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) في ألمانيا وغيرها.
- المُختَبر* المسرحيّ، وهي صيغة أطلقها الفرنسيّان إدوار أوتان E. Autant (١٨٧١-١٩٦٤) وزوجته لويز لارا L. Lara (١٨٧٤-١٩٥٢) حين أسّسا في فرنسا مُختبَر «الفنّ والفعل»، وبَلوَرها فيما بعد البولونيّ جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) في مُختَبرَه في بولونيا.
- المُحتَرَف*، وهو نوع من التجمُّع في إطار مُغلَق وخاصّ يأخذ العمل فيه طابَع التجريب دون أن يُؤدّي بالضّرورة إلى عَرْض مسرحيّ، ونَجِد مِثالًا عليه مُحتَرف أنطوان مُلتقى وريمون جبارة (١٩٣٥-) في لبنان.
- وَرْشَة العَمَل*، وهو إطار تَدريبيّ تجريبيّ يُنظَّم عادة بإشراف الأكاديميّات أو المؤسَّسات المسرحيّة ذات الطابَع العالميّ، وفيه يَقوم مسرحيّ معروف (مُمثِّل أو مُخرِج) بنَقْل تَجرِبته إلى مجموعة من المُهتمّين بالعمل المسرحيّ.

وبشكل عامّ تأخذ الستوديوهات والمُختَبرَات ووَرَشات العمل والمُحتَرفات طابَعًا تعليميًّا يَهدِف إلى إعداد* المُمثِّل.

كذلك يُمكن أن يَشمُل التجريب في المسرح صِيَغ ومُحاولات مُتفرِّقة مُتنوِّعة الطابَع والهَدَف، منها مسرح الحُجْرة* ومسرح الجَيْب* والمسرح الحميميّ*. والسِّمة المُشترَكة بينها هي الرَّغبة في تقديم العَرْض في مَسارح صغيرة لعدد قليل من المُتفرِّجين المُهتَمّين. ومنها التجمُّعات المسرحيّة مِثْل التجمُّع الرُّباعيّ *Cartel des Quatres* الذي أسّسه في فرنسا المُخرِجون غاستون باتي G. Baty (١٨٨٥-١٩٥٢) ولوي جوفيه L. Jouvet (١٨٨٧-١٩٥١) وجورج بيتوييف G. Pitoëff (١٨٨٤-١٩٣٩) وشارل دولان

Ch. Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩) للمُطالَبة باستقلاليّة الفَنّ والإخراج عن المؤسَّسة، والابتعاد بالمسرح عن الطابَع التِّجاريّ ومنها أيضًا صيغة الإبداع الجماعيّ* ضِمن إطار فِرقة* مسرحيّة يُساهم أعضاؤها معًا بتحقيق العَرْض المسرحيّ إلخ.

سِمات التجريب في المسرح:

طال التجريب في المسرح كُلّ العناصر التي تُكوّن العمليّة المَسرحيّة فأخذ السِّمات التالية:

- إعادة النَّظَر بمَوقِع المُمثِّل* في العمليّة المسرحيّة وبشكل أدائه، فقد ظهر تَوجُّه نحو إلغاء المُمثِّل كإنسان واعتباره آلة (انظر البيوميكانيك)، أو دُمية خارقة *Surmarionnette* يَتحكّم بها المُخرِج كما يشاء، أو تَغييبه وتَقليص وجوده على الخشبة إلى صوت مُسجَّل. وفي رَدّة فعل لاحقة على هذا التوجُّه، عاد المُمثِّل ليُصبح الوسيط الأوّل في عمليّة التواصُل* مع المُتفرِّج، والعنصُر الأساسيّ في تأليف العَرْض المسرحيّ. وقد استدعى ذلك تجديدًا في أسلوب إعداد المُمثِّل يَرتكز على الحركة* والتعبير الجسديّ، ونتج عن ذلك تَطوُّر ملموس في شكل الأداء*.
- إعادة النظر بشكل المكان* المسرحيّ كِبناء مُشيَّد، ومحاولة الخُروج من العَمارة المسرحيّة* التقليديّة إلى أماكن جديدة تَجذِب نوعيّة مُختلِفة من الجُمهور، والاهتمام بمَوقِع الجُمهور من العَرْض، وبالعَلاقة بين الخشبة* والصالة*. كان لهذا التغيير دَوره في ظُهور مفهوم جديد للسينوغرافيا* كَرّسه مِعماريّون مِثْل المهندس الألمانيّ والتر غروبيوس W. Gropius الذي عَمل ضِمن تَوجُّه حركة الباوهاوس Bauhaus، والفرنسيّ جاك بوليبري J. Polieri الذي أدخل تِقنيّات مُتطوّرة على المسرح وابتدع ما يُسمّى بالمسارح المُتحرِّكة *Théâtres mobiles* (انظر العَمارة المسرحيّة).
- مُحاولة التوصُّل إلى علاقة تلقّي جديدة مِمّا أدّى إلى خلق تيّارات مسرحيّة مُجدِّدة منها تَجارِب الهابننغ* وكُلّ ما ظهر خارج إطار المسرح التِّجاريّ في أمريكا Off off Brodway. ومنها تَجرِبة الفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) مع فرقة مسرح الشمس، ومنها تَجرِبة مسرح البيئة المُحيطة* الذي أسَّسه الأمريكيّ ريتشارد شيشنر Shechner (١٩٣٩-).
- الاستفادة من التِّقنيّات المُتطوِّرة في مَجال الصوت والإضاءة* واستخدامهما بمنحى دراميّ. وقد ساهم ذلك في خلق عُروض تُستعمَل فيها تِقنيّات السينما والشرائح الضوئيّة، كما هو الحال في عُروض مسرح لاتيرنا ماجيكا Laterna Magica التي قدَّمها السينوغراف التشيكي جوزيف سفوبودا J. Svoboda (١٩٢٠-١٩٩٣)؛ أو عُروض تُستخدَم فيها الموسيقى الإلكترونيّة كأساس للعَرْض المسرحيّ كما في عُروض الفرنسيّ جورج أبيرجيس G. Aperghis (انظر المسرح الموسيقيّ). نتيجة لذلك امّحت الحُدود بين المسرح وأشكال الفُرْجة*، وظهرت فنون العَرْض التي لا تنتمي إلى فنّ واحد، ومنها العُروض الأدائيّة* حيث يَتِمّ إنجاز لوحات ومَنحوتات أمام أعين المُتفرِّجين، وفنّ الجسد *Body Art* حيث تُخلَق اللوحات وتَتشكّل بواسطة الجسد الإنسانيّ، وفنّ التشكيل المَشهديّ *Installation* حيث يَتشكّل العَرْض من خلال الإضاءة والألوان وتوزيع الأغراض.

- إعادة النظر في دَور النصّ الذي اعتُبر مُجرَّد عنصر من العناصر، وفي الكِتابة المسرحيّة ومُكوِّنات النصّ ولا سيما اللغة في المسرح. وأهمّ الأمثلة على ذلك مسرح العَبَث* الذي تَطوَّر ضِمن تيّار المسرح الطَّليعيّ الذي ساد في أوروبا في الخمسينات من هذا القرن.

في العالم العربيّ، دخل التجريب كمفهوم في السنوات الأخيرة وصار سِمة لعُروض المُخرِجين الشباب الذين يُحاولون التعامُل مع المسرح بشكل يَختلف عن السائد. وقد طُرح المسرح التجريبيّ كنقيض للمسرح التِّجاريّ وللمسرح بشكله التقليديّ، دون أن يَنطلِق هذا الطرح من فهم حقيقيّ لمفهوم التجريب. جدير بالذِّكر أنّ الاهتمام بالتجريب في المسرح وَصَل لحدّ تأسيس مِهرجان* مُخصَّص له هو مِهرجان القاهرة الدَّولي للمسرح التجريبيّ الذي تُقدَّم فيه منذ ١٩٨٨ عُروض تجريبيّة عربيّة وعالميّة.

انظر: طليعيّ (مَسْرَح-).

■ **التَّحْريضِيّ (المَسْرَح-)** **Agit-Prop** ***Agit-Prop***

مُصطَلح مأخوذ من التسمية الروسيّة Agitatsiya-Propaganda وتَعني التحريض والدِّعاية، ومنها اشتُقّ المُصطلَح الاختصاريّ Agit-Prop.

والمسرح التحريضيّ هو مسرح سياسيّ الطابع يَهدِف العَرْض فيه إلى الدِّعاية لفكرة ما وإلى إثارة تَساؤلات حول الواقع وتغييره انطِلاقًا من الأحداث المُباشَرة والساخِنة.

ظهر هذا النوع من العُروض في العِشرينات من هذا القرن في الاتِّحاد السوفييتي وألمانيا ثُمّ في تشيكوسلوفاكيا والصين الشعبيّة وغيرها، واهتمّ به رجال مسرح مَعروفون مثل الألمانيّان إروين بيسكاتور **E. Piscator** (١٨٩٣-١٩٦٦) وبرتولت بريشت **B. Brecht** (١٨٩٨-١٩٥٦)، والروسيان ڤسيڤولود ميرخولد **V. Meyerhold** (١٨٧٤-١٩٤٠) وڤلاديمير ماياكوڤسكي **V. Maïakowski** (١٨٩٣-١٩٣٠).

يَقوم المسرح التحريضيّ على رَفض الإيهام* والأعراف* المسرحيّة التقليديّة، لذلك فهو يُقدِّم عُروضه في الأماكن العامّة مِثْل الشارع والمترو والمعامل، ويَعتمد على التفاعُل المُباشَر بين المُتفرِّج* والعَرْض.

تَعود الأصول البعيدة لهذا المسرح إلى عُروض مسرح الجَريدة الحيّة* التي كانت تُقدَّم إبّان الثورة الفرنسيّة (١٧٨٩) وكومونة باريس (١٨٧١) للإعلام والتحريض.

ظهر المسرح التحريضيّ بداية في روسيا في فترة الحرب الأهليّة وكان أحد تَوجُّهات مسرح الهُواة* الذي وُلِد بمُبادرة من المُنظَّمات السياسيّة والعسكريّة والثقافيّة داخل الجيش الأحمر وضِمن المَعامل والأحياء السكنيّة وأُطلِق عليه اسْم «مسرح الإنتاج الذاتيّ». وقد أخذ المسرح التحريضيّ ضِمن هذا الإطار شكلًا خاصًّا به يَستثمِرُ كُلّ وسائل التعبير الشعبيّة وأشكال الفُرْجة* ويَعتمِد الإضحاك بكُلّ وسائله للنقد والتعرِيَة. بعد ذلك تَبلورَ المسرح التحريضيّ كمَفهوم مع المسرحيّين المختصّين، وعلى الأخصّ بيسكاتور الذي يُعتَبر أوّل من طَرح بشكل نظريّ مبدأ التحريض السياسيّ في المسرح في كتابه «المسرح السياسيّ». وقد طبق بيسكاتور هذا المبدأ عمليًّا في عُروضه الجماهيريّة ضِمن المسرح البروليتاريّ الذي أسّسه، وأهمّ أعماله التحريضيّة مسرحيّة «الرايات» ومسرحيّة «رغم كُلّ شيء».

من جانب آخَر، يُمكن اعتبار المسرحيّات

التعليميّة *Lehrstuck* التي كَتَبها بريشت نوعًا من المسرح التحريضيّ الذي يُقدِّم في أماكن تَجمُّعات الناس ويَطرَح هدفًا جديدًا للمسرح هو حثّ الحاضرين على اتّخاذ مواقف. هذا الدَّور الجديد للمُتفرِّج يَظهر في النصّ المَسرحيّ نَفْسه حيث تكون النِّهاية مَفتوحة وقابلة لكُلّ الاحتِمالات التي يُطلَب من الجُمهور* طَرْحها كما في مسرحيّته «الذي يَقول نعم، الذي يَقول لا» (انظر تَعليميّ-مَسْرَح).

كانَ لِهذا التوجُّه المسرحيّ أثره المُباشر في دُوَل العالَم الثالث، وعلى الأخَصّ دُوَل أمريكا اللّاتينيّة في فترة المدّ الثوريّ. وقد تَرافَق انتشار هذه الصيغَة مع تَزايُد القَناعة بِدور المَسرح في التّأثير على الجُمهور. أخَذ المَسرح التحريضيّ في أمريكا أشكالًا متنوّعة أهمُّها مَسرح المُضطهد* الذي أسَّسه البرازيلي أوغستو بوال A.Boal (١٩٣١-) في البيرو، وعروض فرق التجمُّعات الفلّاحيَّة والعمّاليَّة في دُوَل أمريكا اللّاتينيّة، ومسارح المجموعات العرقيّة المُهاجرة في الولايات المتّحدة، ومنها فرقة El Teatro Campesino المكسيكيّة التي قدَّمت عُروضًا كثيرة تَقوم على اسكتشات تدمُج تَقاليد المَسرح الشعبيّ* مع تَقاليد المَسرح الملحميّ*.

في تركيا تُعتَبر عُروض المُخرج ميميت أولـوسـوي Memet Ulusoy (١٩٤٢-) مـن عُروض التّحريض والدّعاية لأنّها كانت تحثّ العُمال على الإضراب، وفي لبنان يُمْكن أنْ يَنْدَرِج ضِمْنَ المَسْرح التحريضيّ العَرْض الذي قدَّمه روجيه عسّاف (١٩٤١-) في قَرْية عَيناتا في جنوب لبنان.

أثّر هذا التَوجُّه على الكِتابة المَسرحيّة أيضًا، وعلى الأخَصّ النُّصوص التي هَدَفَتْ إلى إثارَة النقاش حَولَ الحَدَث السّاخِن مِثْل مَسْرَحِيّة «فييتنام» للفرنسيّ آرمان غاتي A. Gatti (١٩٢٤-)، ومَسْرحيّة «حفلة سمر من أجل خمسة حزيران» للسوريّ سعدالله ونوس (١٩٤١-)، ومسرحيّة «حرب بين مُعتَرضتين» للبنانيّ غي خيّاط.

مَسْرَح المُداخَلَة Théâtre d'intervention :

إنْحَسَر المَسرح التَّحريضيّ في صيغته الأُولى في الخمسينات من هذا القرن وكانت آخر تَجلّيّاتِه في الصين الشّعبيّة إبّان الثورة الثَقافيّة، لكنَّه أفرز لاحقًا صيغة أكْثَر شُموليّة سادَت في أمريكا وأوروبّا واليابان في السّتينات من هذا القرن هي مَسرح المُداخلة *Théâtre d'Intervention*. من أشكال مَسرح المُداخلة الهابننغ* ومَسرح العصابات* وكُلّ ما يَقُوم على عَرْض الحَدَث الساخن.

وإذا كان المَسْرح التَّحريضيّ يحمل طابَعًا سياسيًّا إيديولوجيًّا مُباشرًا، فإنّ مسرح المداخلة أقلّ مباشرة ويركّز بالدرجة الأُولى على علاقة التبادُل بين المَجْموعَة والوَسط الذي تعيش فيه، كما أنّ التوجيه السياسيّ فيه يأتي عبر معالجة تفاصيل الحياة اليوميّة.

في تطوُّر لاحق بدأ مَسرح المُداخَلة يتخلّى عن طابَعه السياسيّ ليَتحوَّل إلى نَوْع من التَّنْشيط المَسرحيّ* داخِل المَدينة.

انظر: مَسرح المُضطهد، المَسرح السياسيّ.

■ التّراجيديا Tragedy

Tragédie

التراجيديا كلمة يونانيّة مَنحوتة من كلمتي Tragos = الكَبْش و ôde = غِناء، وكانت تُستَعمل للدَّلالة على النشيد الذي كانت تُغنّيه جوقة مُتنكِّرة بِزيّ الكَبْش تُمثِّل رِفاق الإله

ديونيزوس في الطُّقوس المُكرَّسة له. ويُمكِن أن تكون كلمة Tragodia قد استُعمِلَت فيما بعد للدَّلالة على الشاعر المُتسابِق للحُصول على جائزة أفضل عَمَل مَسرحيّ، مِمّا يَدلّ على أنّ هذه التسمية تَعود للفترة التي خَضعت فيها الطُّقوس الدينيّة للتنظيم السياسيّ للمدينة اليونانيّة في القرن الخامس قبل الميلاد.

عندما تُرجم كِتاب «فنّ الشّعر» (٣٣٠ ق.م) لأرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) إلى السريانيّة ثُمّ إلى العربيّة وخَضَع للشُّروح والتعليقات، فُسّرت التراجيديا على أنّها صَنف من أصناف الشِّعر هو المديح. وقد استَعمل ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) نَفْس اللفظ اليونانيّ «طراغوذيا» دون أن يَفهم دلالته المسرحيّة. ولم يُستعمَل تَعبير «مأساة» للدَّلالة على التراجيديا إلّا في نهاية القرن التاسع عشر مع دُخول المَسرح إلى العالَم العربيّ، ومع مُحاولة تصنيف المسرح إلى أنواع*.

أصول التراجيديا:

التراجيديا اليونانيّة هي نوع مسرحيّ تَطوَّر من طُقوس زراعيّة هي عِبادة ديونيزوس التي كانت تَتِمّ في شهر آذار وبِداية نيسان، ويَدور الموضوع فيها حول الموت والبَعْث. وقد بات من المعروف اليوم أنّ طُقوس ديونيزوس هي استِمرار لطُقوس أقدم كانت مَعروفة قبل الحَضارة اليونانيّة مِثْل عِبادة أدونيس والاحتِفال بموته وبَعْثه في ٢١ آذار وبِداية نيسان، والاحتِفالات بقيامة الإله تَموز، واحتِفالات الربيع وعِبادة الإله بعل (انظر الطَّقس).

والتطوُّر والانتقال من الطَّقس* إلى المَسرح ليس ظاهرة يونانيّة فقط فقد عُرفت من قَبْل في بلاد الهند وفي مصر الفِرْعونيّة وحضارة ما بين النهرَيْن حيث كانت الدراما الإثنيّة ***Ethnodrame*** عُروضًا لها طابَع دينيّ تَروي موت أحد الآلهة وبَعْثه.

كانت الاحتفالات التي أفرَزتِ التراجيديا في بلاد اليونان مُرتبِطة بالدِّين. لكنّ التغيُّرات التي طرأتْ على المُجتمع اليونانيّ منذ القرن الثامن وحتّى الخامس قبل الميلاد جَعلتْها تَتحوَّل من تعبير دِينيّ إلى تعبير جَماليّ، ومن تصوير وتفسير للعالَم إلى طُروحات اجتماعيّة وسياسيّة.

ظَهرت دِراسات هامّة في القرن العشرين فَسَّرت ظُهور التراجيديا اليونانيّة على ضوء تطوُّر المُجتمع اليونانيّ من مُجتمع قَبليّ إلى مُجتمَع مَدنيّ، والانتقال من حُكم مَلَكيّ إلى حُكْم المدينة الديمقراطيّة. اعتَبرتْ هذه الدِّراسات أنّ الظرف التاريخيّ الذي أفْرَز التراجيديا هو التقاء بين الفِكر الحُقوقيّ الحديث آنذاك، وبين التقاليد الدِّينيّة القَديمة؛ وأنّ التراجيديا كمرحلة فِكريّة هي التعبير الواضح عن تَشكُّل الإنسان اليونانيّ من الداخل كفاعل، أي كفرد مَسؤول عن فعله، خاصّة وأن موضوع التراجيديا هو الإنسان المُجبَر على اتِّخاذ قَرار مَصيريّ في عالَم لم تكنِ القيم قد أخذت فيه شَكلها الخالص والمُستقِرّ بعد. من هذا المُنطلَق كانت التراجيديا هي الحَيِّز الذي تَتلاقى فيه الأفعال الإنسانيّة مع القُدُرات الإلهيّة.

نَشأة وتَطوُّر التراجيديا:

ليست هناك مَعلومات أكيدة حول نَشأة التراجيديا كنوع في بِلاد اليونان، ويُقال إنّها كانت في البِداية نَشيدًا شِعريًّا يُسمّى الديتيرامب Dithyrambe تُنشده جوقة من الكَهَنة في احتِفالات ديونيزوس. ويُقال أيضًا إنّ هذا النشيد تَطوّر على يد المُمثّل ثيسبس Thespis الذي

أدخل مُمثِّلًا واحدًا مُقابِل الجوقة* في القرن السادس قبل الميلاد. لكنّ الأمر المُؤكّد هو أنّ التراجيديا تَبلورت كنوع مَسرحيّ مع ظُهور المُسابَقات التراجيديّة في نهاية القرن السادس قبل الميلاد ضِمن احتفالات المدينة اليونانيّة الوليدة حيث كانت تُقدَّم ثلاث تراجيديّات تَليها الدراما الساتيريّة *Drame satyrique* (انظر رباعية). وقد كتب اليونانيّ أسخيلوس Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ق.م) تراجيديّات قَدَّمها في هذه المُسابَقات ورَفَع فيها عدد المُمثِّلين إلى اثنين، ثُمّ قام من بعده سوفوكليس Sophocle (٤٩٦-٤٠٦ق.م) بإدخال دَور ثالث. وتُعتَبر أعمال هذا الأخير المِثال الأفضل على التراجيديا المُكتمِلة كنوع مَسرحيّ. وقد استقى أرسطو من أعمال سوفوكليس ثُمّ يوريبيدس Euripide (٤٨٤-٤٠٦ق.م) الأمثلة التي بَنى عليها كتابه «فنّ الشِّعر».

والتراجيديا في شكلها الذي ثَبَت في القرن الخامس قبل الميلاد هي مسرحيّة تُصوِّر واقعًا إنسانيًّا مُحاطًا بالشُّؤم يَنتهي غالبًا بخاتمة* مأساويّة. وقد أعطى أرسطو تَعريفًا للتراجيديا ما زال يُعتَمد كأساس حتّى يومِنا هذا فهو يقول: «التراجيديا هي مُحاكاة فِعل جَليل كامل له عِظَم ما في كلام مُمتِع تَتوزّع أجزاء القِطعة عناصر التحسين فيه، مُحاكاة تُمثِّل الفاعلين ولا تَعتمِد على القِصص وتَتضمّن الرحمة والخوف لتُحدِث تطهيرًا لِمثْل هذه الانفعالات». ويُضيف أرسطو «التراجيديا هي مُحاكاة الأخيار في كلام موزون وتُحاوِل جاهدة أن تَقع في دورة شمسيّة واحدة، أو لا تَتجاوز ذلك إلّا قليلًا». (فنّ الشِّعر، الفصل السادس).

وَصَف أرسطو وسمّى المقاطع التي تَتألّف منها التراجيديا في كِتابه «فنّ الشِّعر»، فالمَقطع الذي يَسبُق دُخول الجوقة يُسمّى الاستهلال* Prologos، ودخول الجوقة الذي يَليه يُسمّى الدُّخول *Parodos*، بعد ذلك يَتطوَّر الحدث في مقاطع تَتناوب مع أغاني الجوقة والرَّقَصات *Stasima*. بعد آخِر رَقصة تَخرُج الجوقة في المقطع المُسمّى الخُروج *Exodos*، وهو نشيد يُعلِن خاتمة التراجيديا.

تَقوم التراجيديا كبُنية على التناوُب بين الغِناء والإلقاء*، وبين الفِعل والسَّرْد*، وهذا التناوُب هو الذي يُعطي للتراجيديا بُنيتها كشكل مَفتوح حَسَب رأي الناقد الفرنسيّ رولان بارت R. Barthes (انظر شكل مَفتوح/ شكل مُغلَق).

أمّا العناصر المُميِّزة للتراجيديا حَسَب أرسطو فهي «القِصّة والأخلاق والعِبارة والفِكْر والمَنظَر والغِناء أو النشيد».

تَقوم التراجيديا على المُحاكاة* Mimesis. وقد حَدّد أرسطو أنّها يُمكن أن تكون مُحاكاة الفِعل بالفِعل، أو مُحاكاة الفِعل بالرِّواية عنه. واعتبر أنّ الأحداث والأفعال تَنتظِم فيما أسماه Mythos، وهو تَعبير يُترجَم عادة إلى القِصّة أو الخُرافة أو الحِكاية*، ويعني به أرسطو القالَب الذي تترتَّب فيه أجزاء الحِكاية، أي ما يُعرف اليوم باسْم الحَبْكة* (انظر الفِعل الدراميّ، الحِكاية، الحَبْكة).

حَدّد أرسطو في الفصل الثالث عشر غاية التراجيديا بإثارة الخوف والشَّفَقة* من أجل التوصُّل إلى التطهير* لدى المُتفرِّج*، وذلك من خلال مَسار مُعيَّن يُشكِّل أساس النِّظام المأساويّ*، ويَقوم على مُتابعة أفعال الشخصيّة* وعلى الأخصّ البَطَل*، وعلى التعاطُف مع ما يَفعله أو ما يُفكِّر به. تَتحدَّد طبيعة هذا التعاطُف *Empathia* بطبيعة عُنصر أساسيّ في النِّظام المأساويّ هو الزَّلّة أو الخَلَل *Harmatia*، وهي

الخطيئة المأساويّة التي يَرتكبها البَطَل وتُوصِله للتَّعاسة. وقد مَيَّز اليونانيّون في مفهوم الخطيئة بين بُعدين: Dianoia وهي التفكير أو النيّة، وEthos وهي اقتِراف الفِعل في حَدّ ذاته. وذلك لتحديد إن كانت الخطيئة تَتمّ عَمْدًا وبقَصْد، أو تَنزِل على البَطَل بنوع من الحَتْميّة. تتوقَّف نوعيّة الخطيئة أيضًا على تَعنُّت البَطَل ورَفْضه أن يتراجع رَغم التحذيرات، وهذا هو الصَّلف *Hybris*. والمَرْحلة الثانية في المَسار المأساويّ هي الألم *Pathos*، وهو العذاب الذي يُعاني منه البَطَل ويَنقُله إلى المُتفرِّج، ويَتوضَّح في نهاية التراجيديا عندما يَتِمّ الانقلاب* Peripéita، والتعرُّف* Anagnorisis، أي انتقال الشخصيّة من الجَهْل إلى المعرفة وإلى الوعي بأساس الشرّ، وهذا ما يُؤدّي عند المُتفرِّج إلى التطهير* Katharsis.

تُسمّى التراجيديا التي تَعتمِد هذه البُنية وتَحتوي على مِثْل هذه العناصر التراجيديا الكلاسيكيّة القديمة، وأهمّ ما يُميِّزها هو اللغة الرفيعة وعدم الخَلْط بين الأنواع والخاتمة المأساويّة الخالِصة. ومن أفضل الأمثلة على التراجيديا الكلاسيكيّة الخالصة مسرحيّتا سوفوكليس «أوديب ملكا» التي تُبرز مفهوم الخطيئة المأساويّة كقَدَر، و«أنتيغونا» التي يَظهر فيها الخِيار الإنسانيّ.

التراجيديا الرّومانيّة:

هي تَقليد واستمرار وتَرجمة للربرتوار* اليونانيّ ولبُنية وموضوعات التراجيديا المُستقاة من الأساطير. لكنّ هذه الأساطير لم تَعُد جُزءًا من المُعتَقدات الدينيّة لَدى الرومان، ولذلك صار الأساس فيها وَضع البَطَل الذي تَنتفي المَسؤوليّة لَديه ولا يَستطيع السيطرة على رَغباته. وبالتالي فإنّ التراجيديا الرومانيّة حَوَّرت المَسار المأساويّ الذي لم يَعُد مَبنيًّا على التعاطُف والخوف والشَّفقة وإنّما على تحقيق التطهير والتنفيس من خِلال العُنف الذي يُشكِّل السِّمة الأساسيّة لها. في تَطوُّر لاحق، صار العَرْض في التراجيديا الرومانيّة هو الأساس، وذلك لدُخول الرّقص والغِناء بشكل كبير، ولغَلَبة الجانب المَشهديّ من خِلال مشاهد العُنف.

يُعتَبر هوراس Horace (٢٣-١٣ق.م) مُنظِّر التراجيديا الرومانيّة، كما يُعتَبر الكاتب سينيكا Sénèque (٤-٦٥م) من أفضل كُتّابها لأنّه أدخل البُعد النفسيّ في مُعالجة الشخصيّات وجَعْل القَدَر أساس الخطيئة، وطَرَح في أعماله تساؤلات فلسفيّة حول العالَم. لذلك كان أثره كبيرًا على كُتّاب التراجيديا الإنسانيّة *Tragédie humaniste* في عصر النهضة، وعلى الدراما الإليزابثيّة *Drame elizabéthain*، وعلى الأخصّ أعمال الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، وعلى التراجيديا الكلاسيكيّة الفرنسيّة في القرن السابع عشر.

التراجيديا الكلاسيكيّة الفَرَنْسِيّة:

عَرَف المُنظِّرون الفرنسيّون في القرن السابع عشر الأُسُس التي وضعها أرسطو وهوراس حول التراجيديا من خلال المفسِّرين الإيطاليّين، وقد أدّى ذلك إلى إطلاق أحكام نابعة من فَهمهم الخاصّ لهذه الأُسس ومن خُصوصيّة العصر. من هؤلاء المُنظِّرين شاپلان Chapelin ودوبنياك Daubignac وبوالو Boileau (انظر فَنّ الشِّعر).

تُشكِّل مسرحيّات الفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) مرحلة انتقاليّة بين التراجيديا الإنسانيّة والتراجيديا الكلاسيكيّة

الفرنسيّة لأنّ الأكاديميّات كرّستْ هذه الأحكام في تَطوُّر لاحق وحوَّلتها إلى قواعد* جَماليّة صارمة صارت أساس الكلاسيكيّة* الفرنسيّة، وظلّت سائدة حتّى زوال الحُكْم المَلَكيّ المُطلَق في بِداية القَرْن الثامن عشر.

جدير بالذِّكر أنّ عُروض التراجيديّات التي كانت عند اليونان والرومان ذات طابع جماهيريّ تَحوَّلت في القرن السابع عشر إلى عُروض تُقدَّم للنُّخبة في بَلاط الملك لويس الرابع عشر وتَعكِس ذوق هذه النُّخبة ومفاهيمها (انظر قاعدة حُسْن اللِّياقة).

لم تكن التراجيديا الكلاسيكيّة الفرنسيّة تعبيرًا عن المأساويّة بمعناها الفلسفيّ، وإنّما نوعًا أدبيًّا يَقوم على المعايير التي طَرحها أرسطو، وشَكّلتْ قواعد للكِتابة المسرحيّة تَفرِض التقيُّد بقاعدة الوَحَدات الثلاث* وبقاعدة حُسْن اللِّياقة* ومُشابَهة الحقيقة*. وتُعتبَر مسرحيّات الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) الذي التزم بهذه القواعد النَّموذج المِثاليّ لهذا النوع رغم أنّه نقل الصِّراع* من صراع خارجيّ تُشكِّل الجوقة (المدينة) مع البَطَل أقطابه الأساسيّة، إلى صِراع داخليّ يَتِمّ على مُستوى العواطف والرَّغبات وله بُعد أخلاقيّ يُستمَدّ من مَنطِق العصر.

أظهر الباحث الفرنسيّ جاك شيرير J. Scherer في كِتابه «الدراماتورجيّة الكلاسيكيّة في فرنسا» (١٩٧٣) بُنية المسرحيّة الكلاسيكيّة (كوميديا أو تراجيديا) في ذلك العصر، وبيَّن كيف كانت الكِتابة الكلاسيكيّة الفرنسيّة في بُنيتها الداخليّة والخارجيّة محكومة بقواعد تَطال كُلّ المُكوِّنات المَسرحيّة (انظر البُنيويّة والمسرح).

التراجيديا في إنجلترا:

يُطلَق على التراجيديا التي كُتبتْ في العصر الإليزابيثي (١٥٥٨-١٦٤٢) اسْم الدراما الاليزابيثيّة، خاصّة وأنّ كلمة دراما بالمعنى الإنجليزيّ تعني المسرحيّة بشكل عامّ. وفي الواقع يَصعُب الحديث عن التراجيديا الاليزابثية كنوع له خُصوصيّة مُحدَّدة لأنّ فصل الأنواع لم يَكن مُعتمَدًا في إنجلترا، ولأنّ المسرحيّين في تلك المرحلة لم يُحاولوا ترسيخ أُسس مُحدَّدة للتراجيديا، ولأنّ المسرح الإليزابثي عامّة والشكسبيريّ بشكل خاصّ كان مُتنوّعًا تَسود فيه جَماليّة الباروك*، وتَحمِل المسرحيّات فيه طابَعًا يَجمع بين المُضحِك* والمأساويّ*، وبين الرفيع* والغروتسك* لدرجة يَصعُب معها إدراج أعمال هذه الفترة في تصنيف الأنواع المسرحيّة. ولذلك نَجِد في هذا المسرح البعد المأساويّ دون أن تَنطبقَ عليه مَعايير التراجيديا الخالصة.

تُعتَبر التراجيديا الرومانيّة، وعلى الأخص مسرحيّات سينيكا النَّموذج الأساسي الذي استقى منه كُتّاب العصر الإليزابثي مسرحيّاتهم في البداية، ويظهر ذلك من طابَع العُنف الذي يُسيطر عليها. وقد تلاءم ذلك مع ذوق الجُمهور الصاخب، خاصة وأنّ الدراما الإليزابثية لم تَكن مسرح نُخبة وإنّما حافظتْ على طابَعها الشعبيّ.

من جانب آخَر فإنّ التراجيديّات المكتوبة في هذه الفترة تَحمِل طابَع المأساويّة ضِمن منظور ذلك العصر. إذ تَغيَّب فيها الآلهة، ولا يُواجه البَطل فيها قُوى غيبيّة وإنّما يَصطدم بنتائج فِعله وبالعالَم الخارجيّ من حوله. والدراما الإليزابثية تَنفتح دائمًا على أُفُق تاريخيّ نتيجة لعَدَم ارتباطها بقواعد مُحدَّدة (الزمان والمكان)، ولغَلَبة البُنية السَّرْديّة عليها، وهذا ما نَلحظه في مسرحيّات شكسبير التي يَغلِب عليها الطابَع المأساويّ سَواء

كانت مسرحيّات تاريخيّة (سلسلة المسرحيّات عن مُلوك إنجلترا ريتشارد وهنري إلخ)، أو تراجيديّات (روميو وجولييت والملك لير وماكبث وكوريولانوس).

التراجيديا في ألمانيا وفي روسيا:

رَفَض الكُتّاب الألمان في القرن الثامن عشر المَنظور الفرنسيّ للتراجيديا واعتَمدوا النّموذج الشكسبيريّ الذي لا يَلتزِم بالقواعد. وقد عكست الكِتابات النظريّة في ذلك الوقت هذا الموقِف الرافض (انظر الكلاسيكيّة).

في روسيا دخلت التراجيديا على المسرح منذ القرن الثامن عشر بتأثير من دراما التنوير الألمانيّة، وقد عَكستْ إيديولوجيّة الحُكْم المُطلَق. ويُعتَبر سوماركوف Somarkov (١٧١٧-١٧٧٧) مؤسِّس التراجيديا الروسيّة.

التراجيديا في المَسْرَح العَرَبِيّ:

مع محاولة كُتّاب المسرح في العالم العربيّ نقل بُنية وأنواع وأشكال المسرح الغربيّ، جَرتْ مُحاولات مُتفرِّقة لِكتابة التراجيديا دون الانطلاق من نَموذج مُحدَّد ومن قواعد مُعيَّنة، نذكر منها مسرحيتَيْ «جاد» (١٩٦٨) و«قُدموس» (١٩٤٤) للكاتب اللبنانيّ سعيد عقل (١٩١٢-). وقد صنّف بعض الكُتّاب أعمالهم على أنّها مأساة كما فعل المصريّ أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) في مسرحيتَيْ «أنطونيو وكليوباترة» و«عنترة»، في حين حاول البعض كِتابة مسرحيّات ذات طابَع مأساويّ مُستقاة من الأساطير المَحليّة أو من التُّراث كما هو الحال في مسرحيّة «شهرزاد» للكاتب المصري توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٧٠) ومسرحيّة «الزير سالم» للكاتب المصري ألفرد فرج (١٩٢٩-).

التراجيديا اليَوْم:

في القرن العشرين، ومع غِياب الظرف التاريخيّ الذي يُبرِّر وجود التراجيديا كنوع، صارت هناك رَغبة في تقديم واستعادة البُعد المأساويّ من خِلال إعادة كتابة التراجيديا اليونانيّة برُؤية مُعاصِرة. يَتجلّى ذلك بوضوح في مسرحيّات فترة ما بين الحربين، وعلى الأخصّ أعمال الفرنسيّين جان جيرودو J. Giraudoux (١٨٨٢-١٩٤٤) وجان آنوي J. Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧) وجان بول سارتر J.P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠)، والكاتب الأمريكيّ أوجين أونيل E. O'Neill (١٨٨٨-١٩٥٣). كذلك تُعتَبر مسرحيّة «التراجيديا المُتفائلة» (١٩٣٢) التي كتبها الكاتب الروسيّ ڤسيڤولود ڤيشنييڤسكي V. Vischnievski (١٩٠٠-١٩٥١) وأخرجها في عام ١٩٣٣ ألكسندر تايروف A. Taïrov (١٨٨٥-١٩٥٠) من أهمّ الأمثلة على مُعالَجة التراجيديا بمنظور مُعاصِر.

في يومنا هذا نَلحَظ العودة إلى التراجيديا اليونانيّة على صعيد الإخراج* وليس على صعيد الكِتابة. فقد اهتمّ كِبار المُخرجين بتقديم النصوص الكلاسيكيّة برُؤيا مُعاصِرة وأهمّهم الألمانيّ بيتر شتاين P. Stein (١٩٣٧-) الذي قَدَّم «الأورستية»، والفرنسيّ ميشيل هرمون M. Hermon (١٩٤٨-) الذي قَدَّم مسرحيّة «فيدرا» لراسين بلِباس الجينز، والمُخرِج الفرنسيّ أنطوان ڤيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠) الذي قَدّم مسرحيّة «إلكترا» لسوفوكليس في ثلاث قِراءات مُختلِفة، والمُخرِجة الفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) التي جَمَعت ثلاث تراجيديّات يونانيّة وقَدّمتها في «ثلاثية الأتريديين»، والمُخرِج الأميركيّ بيتر سيللارز P. Sellers (١٩٥٨-) الذي قَدَّم من

خِلال مسرحيّة «الفرس» لأسخيلوس رُؤيته عن حرب الخليج.

كذلك اهتمّت السينما بالتراجيديا الإغريقيّة وأشهَر الأمثِلة هي الأفلام التي قَدَّمها الإيطاليّ بيير باولو بازوليني P.P. Pasolini لمسرحيّتَيْ «ميديا» و«أوديب» وغير ذلك.

الأنواع التراجيديّة:

أفرزتْ التراجيديا أنواعًا ثانويَّة نذكر منها:

تـرَاجـيـديـا الانْـتِـقـام ***Tragédie de la vengeance***، وهي تَسمية تُطلَق على الأعمال المُستوحاة من مسرحيّات سينيكا وتَحتوي على فكرة انتقام البَطَل كمِحْور أساسيّ، وهذا ما نَجِده في مسرحيّة «هاملت» لشكسبير ومسرحيّة «السيد لكورني، وفي كثير من مسرحيّات العصر الذَّهبيّ الإسبانيّ.

التراجيديا البُطوليَّة ***Tragédie héroïque***، وهي تسمية لنوع يَستقي مواضيعه من المَلاحم ويُبرِز المُثُل التي كرَّستها الفروسيّة. ظهر هذا النوع في إنجلترا مع الكاتب جون درايدن J. Dryden (١٦٣١-١٧٠٠) وتَطوَّر مع وليم كونغريف W. Congreve (١٦٧٠-١٧٢٩).

التراجيديا الخَليط ***Tragédie mixte***، وهي تَسمية حديثة استُخدِمت لوصف التراجيديا التي تَحتوي على جَوّ وأسلوب مأساويّ لكن، تدخل عليها العناصر الكوميديّة أو الغروتسكيّة. تَتنوّع اللغة في التراجيديا الخليط ويَتنوّع الوسط الاجتماعيّ للشخصيّات ولا نَجِد فيها مَنحى التصاعُد الدراميّ الذي يميّز التراجيديا الكلاسيكيّة، لذلك فهي أقرب إلى الدراما*. من هذا المُنطَلق يُمكن أن نَعتبر ضمن التراجيديا الخليط مسرحيّات تنتمي إلى فترات تاريخيّة مُتباعدة زمانيًّا ومكانيًّا مثل بعض أعمال وليم شكسبير وكُلّ المسرحيّات التي تَنتمي إلى نوع التراجيكوميديا*، وأعمال كُتّاب تيّار العاصفة والاندِفاع ***Sturm und Drang*** في ألمانيا مثل يوهان ولفغانغ غوته W. Gœthe (١٧٤٩-١٨٣٢) وفردريش شيللر F. Shiller (١٧٥٩-١٨٠٥)، وفي أعمال الفرنسيّين ڤيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) وألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧) وجـان جـيـرودو J. Giraudoux (١٨٨٢-١٩٤٤).

انظر: المأساويّ، الأنواع المسرحيّة.

■ التراجيكوميديا **Tragi-comedy**
Tragi-comédie

وتُسمّى أيضًا في اللُّغة العربيّة المَلهاة المُفجِعة أو المَلهاة المأساويّة.

أُطلقت تسمية تراجيكوميديا على نوع مسرحيّ يَجمع بين التراجيديا* والكوميديا* وله طابَع جَماليّ يَختلط فيه المأساويّ* بالمُضحِك*.

بِناء على ذلك تَحدَّدت ملامح التراجيكوميديا على ضوء النوعين اللذين تَنحدر منهما، فالشخصيّات فيها تَنتمي إلى طبقات اجتماعيّة مُتنوِّعة شعبيّة وأرستقراطيّة، والحدث جِدِّي ولا يَنتهي بالضَّرورة بكارثة أو مأساة أو بموت البَطَل*، كما أنّ اللحظات المُضحِكة فيها نادرة، ويَبرز فيها الميل إلى العُنف والعواطف القويّة. على صعيد الأسلوب يكون أسلوب كِتابة التراجيكوميديا ذا صِبغة مُتنوِّعة تَجمع بين لغة رفيعة ولغة أقرب إلى الحِوار اليوميّ.

لم يَعرف اليونان التراجيكوميديا لأنّه لم يَرِد ذكرها في كتاب فنّ الشِّعر لأرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) وأوّل من استخدم تعبير تراجيكوميديا هو الكاتب الرومانيّ بلاوتوس Plaute (٢٥٤-١٨٤ق.م) الذي اعتبَر مسرحيّته

«أمفيتريون» تراجيكوميديا لأنّها تَجمع بين شخصيّات إنسانيّة وإلهيّة.

في القرن السادس عشر في إيطاليا، اعتُبِرت التراجيكوميديا نوعًا جديدًا يَسمح بالتوجُّه إلى الجُمهور* المُعاصِر. وقد حَمَلت التراجيكوميديا آنئذ ملامح الباروك* مثل لامعقوليّة الحدث والتطرُّف في الطِّباع والعواطف والخاتمة* السعيدة. وأفضل مِثال على ذلك مسرحيّة «أورلاندو فوريوزو» للكاتب الإيطاليّ أريوستو Arioste (١٤٧٤-١٥٣٣) والتراجيكوميديات التي كَتبها الإيطاليّ جيوڤاني غواريني G. Guarini (١٥٣٨-١٦١٢).

مع طُغيان تأثيرات المَذهب الإنسانيّ في تقليد القدماء، تَحوَّلت التراجيكوميديا الإيطاليّة إلى مسرحيّات شِبه كلاسيكيّة، الحدث فيها بسيط ولها طابَع المأساويّة وخاصّة فيما يَتعلّق بمصير البَطَل.

في فرنسا التي عَرَفت قواعد كِتابة دقيقة تُحدِّد الأنواع* المسرحيّة بشكل صارم، ظهرتْ التراجيكوميديا كنوع مُحدَّد في بِداية القرن السابع عشر. وتُعتَبر مسرحيّة «السيد» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) أفضل مِثال عليها. انحسرتْ التراجيكوميديا في فرنسا تدريجيًّا عندما ترسَّختْ التراجيديا الكلاسيكيّة.

في إنجلترا وإسبانيا حيث لم تُسيطر القواعد* الكلاسيكيّة*، وكانت المسرحيّات تَقوم أساسًا على الخَلْط بين طابَع المأساويّ والمُضحِك، وبين شخصيّات من فئات اجتماعيّة مُختلِفة، يُمكن أن تُصنَّف أغلب المسرحيّات على أنّها تراجيكوميديا مع أنّ التسمية لم تكن مُستعمَلة: ففي إسبانيا عصر النهضة أُطلقت تسمية «كوميديا» على مسرحيّات تَحمِل نَفْس الملامح (انظر الكوميديا الإسبانيّة)، وفي إنجلترا حيث لم يُعرَف الفصل بين الأنواع، لم تكن هناك تسمية خاصّة لكُلّ منها. وقد تكيّفتْ التراجيكوميديا مع أنواع مسرحيّة أُخرى، فظهر ما يُسمّى التراجيكوميديا الرَّعَويّة ***Tragicomédie pastorale*** التي تَقترِب في طابَعها من الرَّعويّات*.

في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فيما بعد، ومع رفض الكُتّاب المسرحيّين للفصل بين الأنواع ولسيطرة الطابَع الواحد، ومع الدعوة إلى كِتابة مسرحيّات أكثر التصاقًا بالواقع تَجمع بين الرفيع* والغروتسك*، كانت الدراما* بكُلّ أنواعها البديل النوعيّ للتراجيكوميديا.

تَطرّق الفيلسوف الألمانيّ فردريك هيغل F. Hegel (١٧٧٠-١٨٣١) إلى هذا النوع الخليط، ورأى أنّ التراجيديا والكوميديا تَلتقيان فيه وتُحيِّد الواحدة الأُخرى. فالذاتيّة المُضحِكة تُعالَج في التراجيكوميديا بشكل جدّيّ، والمأساويّ يُخفَّف من خِلال المُصالحة التي تَتحقّق في النهاية.

في العصر الحديث يرى بعض كُتّاب المسرح أمثال الرومانيّ أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤) والسويسريّ فريدريش دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٠) والإيرلنديّ صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) أنّ الزمن الذي نعيش فيه يَحمِل كُلّ عناصر المأساة، لكنّه لا يُمكن أن يَفرِز المأساة أو التراجيديا بمعناهما التقليديّ. لذا فإنّ مُصطلَح تراجيكوميديا اليوم يَرتبِط بفلسفة المأساويّ والمُضحِك أكثر من ارتباطه بنوع مسرحيّ. وبعض المسرحيّات التي يُطلَق عليها اليوم تسمية تراجيكوميديا لا تَفترِض بالضَّرورة وجود عناصر إضحاك أو فاجعة. بالمُقابِل فإنّ بعض المسرحيّات التي يُطلَق عَليها تسمية كوميديا ليست بالضَّرورة مُضحِكة، كما هو الحال في

كوميديا «النورس» و«كوميديا بُستان الكَرَز» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وكوميديا «أوديب أو إنت اللي قتلت الوحش» (١٩٧٠) للمصريّ علي سالم (١٩٣٦-).

انظر: الأنواع المَسرحيّة، التراجيديا، الكوميديا.

■ **التَّطْهير** **Catharsis**

Catharsis

مُصطَلح يُستعمَل في أغلب لغات العالم بلفظه اليونانيّ (كاتارسيس)، وقد يُترجَم أحيانًا إلى كلمات تَحمِل معنى التطهير والتَّنقية أو التنظيف Epuration, Purgation (وهي الكلمة التي وردتْ في ترجمة أبي بشر بن متّى لكتاب أرسطو «فنّ الشّعر»).

والكلمة اليونانيّة Katharsis بالأساس من مُفردات الطّبّ وتعني التّنقية والتطهير والتفريغ على المُستوى الجَسَديّ والعاطفيّ. وقد ارتبَط المعنى الطّبّيّ القديم لهذه الكلمة بكلمة فارماكوس Pharmakos التي كانت تَعني في البِداية العَقّار والسُّمّ في نَفْس الوقت، أي مُعالجة الدّاء بالدّاء، وإثارة أزْمَة جَسَديَّة أو انفعاليّة بواسطة عِلاج له نَفْس طبيعة المَرَض من حيث الخُطورة. مع الزمن تَحوّلت الكلمة إلى مفهوم فَلسفيّ وجَماليّ له عَلاقة بالتأثير* الانفعاليّ الذي يَستثيره العَمَل الأدبيّ أو الفنّيّ أو الاحتفال* عند المُمارِس والمُتلقّي كُلٌّ من جهته. فيما بعد دخل مفهوم التطهير مَجال عِلْم النَّفْس والتحليل النَّفسيّ مع عالِم النَّفْس النّمساويّ سيغموند فرويد S. Freud.

يُعتَبر أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م)، وهو ابن طبيب، أوّل من طرح التطهير بمعنى الانفعال الذي يُحرِّر من المشاعر الضارّة، وذلك في كُتبه «فنّ الشّعر» و«عِلْم البَلاغة» و«السياسة». وقد حَدَّده كغاية للتراجيديا* من حيث تأثيرها الطبّيّ والتربويّ على الفرد المُواطن. فقد رَبَط أرسطو بين التطهير والانفعال الناتج عن مُتابَعة المصير المَأساويّ للبَطَل*، واعتَبر أنّ التطهير الذي يَنجُم عن مُشاهدة العُنْف يُشكِّل عمليّة تَنقية وتفريغ لِشحنة العُنْف الموجودة عند المُتفرِّج* مِمّا يُحرِّره من أهوائه.

ومع أنّ الفلاسفة اليونان الذين سَبقوا أرسطو، ومنهم أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٨ق.م)، قد تَطرّقوا في أبحاثهم لهذا النوع من التأثير، إلّا أنّهم لم يُعطوه هذه الوظيفة الفعّالة والإيجابيّة. فقد انتقده أفلاطون ضِمن رفضه للمُحاكاة*، واعتَبر أنّ التأثير الذي يُؤدّي إليه الشّعر والفنون هو تأثير سَلْبيّ، لأنّه يَتأتّى عن التمثُّل* ويُؤدّي إلى إضعاف المُتلقّي وليس العكس.

ذكر أرسطو التطهير في كتابه «فنّ الشعر» بشكل سريع وعابر مَرّتين (الفصل ٦ والفصل ١١). أمّا في كتاب «علم البلاغة»، فقد ربط أرسطو ما بين مَشاعر الخوف والشَّفَقة* اللذين يَشعُر بهما المُتفرِّج الذي يَتمثَّل نَفْسه في البَطَل المأساويّ، وبين التطهير. كذلك ربط أرسطو في كتاب «السياسة» ما بين التطهير والموسيقى حَسَب أنواعها، وذلك من منظور طِبّي بَحْت. فقد اعتَبر الموسيقى «الكاتارسيّة» (التطهيريّة) صالحة لِعلاج بعض الحالات المُرضية التي يكون المريض فيها مَسكونًا بالأرواح. ذلك أنّ الموسيقى العنيفة تُسيطر على المُستمِع وتَتملّكه وتُحقِّق النشوَة الانفعاليّة واللّذة، فتكون بمَثابة العِلاج الذي يُداوي المُستمِع ويُطهِّره ويُنقّيه، ونَجِد الفكرة ذاتها عند الفارابي.

والتَطهير بالنسبة لأرسطو ليس مُجرَّد عِلاج، فهو أيضًا من الوسائل التي تُحقِّق المُتعة* لَدى المُتلقّي. فإلى جانب المُتعة الجَماليّة التي تَرتبط بالبِناء الخياليّ الذي تَسمح به التراجيديا من خِلال تحقيق المُحاكاة والإيهام* المَسرحيّ، هُناك المُتعة التي تَتولَّد عن عمليّة التطهير، وهذا ما تَطرَّق إليه ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) في شَرحه وتلخيصه لِكتابات أرسطو حين قال «الكَلام المُتخيَّل (أي الشِّعر)، هو الكلام الذي تُذعِن له النَّفس فتنبَسِط عن أمور وتَنقبض عن أمور من غير رَويَّة وفِكر واختيار، وبالجُملة تَنفعل له النَّفس انفعالًا إنسانيًّا غير فِكريّ».

مع التوجُّه لمُحاكاة القُدماء لَدى الكلاسيكيّين، والعودة إلى المفاهيم الأرسططاليّة اعتبارًا من القرن السادس عشر، أُعطي التطهير معنىً أخلاقيًّا دينيًّا واستُخدِم بمنحى تَعليميّ. كما رُبط بمفهوم الخطيئة في الدِّين المسيحيّ. أمّا البُعد الآخر الذي كان موجودًا عند أرسطو ويَتعلّق بالمُتعة التي يُحقِّقها التطهير، فقد غُيِّب ضِمن النظرة الكلاسيكيّة* لضَرورة الاعتدال في كُلّ شيء. وقد اعتُبر التطهير في التراجيديا الكلاسيكيّة الفرنسيّة وسيلة لتَخفيف الأهواء ومَسار العواطف.

في القرن الثامن عشر، بيّن الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) في كِتابه «مُفارقَة حول المُمثِّل» غُموض فِكرة التطهير، إلّا أنّه أكّد على التفسير الأخلاقيّ لها. والواقع أنّ مسرح القرن الثامن عشر غَيَّب المنحى الطِّبّيّ الذي طَرحه أرسطو في التطهير، لكنّه حافظ على البُعد الأخلاقيّ وعلى توظيف التطهير بمَنحى تَربويّ أي لتعليم الفَضيلة. كذلك فإنّ عَرْض العُنف والجريمة على المسرح في القرن التاسع عشر في مسرح البولڤار* والميلودراما* كان بشكل من الأشكال وسيلة تطهيريّة تَهدِف لتَفريغ شِحنة العُنف لدى المُتفرِّجين وحَثّهم على الفضيلة.

وواقع الأمر أنّ المسرح الغربيّ في تَطوُّره لم يلتزم دائمًا بالقواعد الأرسططاليّة الصارمة على مُستوى الكِتابة أو على مُستوى فصل الأنواع، لكنّه لم يَرفُض المَسار الدراميّ الأرسططاليّ الذي يُحقِّق تأثيرًا عَبْر الحَدَث أو الشخصيّة* على المُتفرِّج، وهذا التأثير هو تأثير التنفيس والتطهير الذي نَستشفّه في مسرح الباروك* وعلى الأخصّ مسرحيّات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وفي المسرح الرومانسيّ وعلى الأخصّ الرومانسيّة* الألمانيّة.

في القرن العشرين كانت هناك إعادة نَظَر بمفهوم التطهير من خِلال إعادة النظر بكُلّ وظيفة المَسرح في المُجتمع. وفي هذا القرن أيضًا تَمّ رَبْط التطهير بعِلْم جمال التلقّي وبمفهوم الاستقبال*، وبَرزتْ أفكار جديدة حول هذا المفهوم. فقد بَيّنت بعض الأبحاث أنّ التطهير قد ارتبط دائمًا، وعلى الرغم من اختِلاف النظرة إليه عَبْر العصور، بعمليّة المُحاكاة والتمثُّل والخوف والشَّفَقة. ومن الواضح أنّ هذه السِّلسلة المُتتابعة لم تكن موجودة بشكلها الخالص إلّا في التراجيديا الخالصة في الظروف التي وُلِدت فيها والتي تَمسّ جُمهورها الخاصّ. وقد بات من المعروف اليوم أنّ هناك أنواعًا* مسرحيّة لا تَتبنّى نَفْس المَسار ولا نَفْس البُنية، وبالتالي لا يَتولّد عنها نفس التأثير. من جانب آخر صار معروفًا أنّ الخوف والشَّفَقة لا يُؤديّان بالضَّرورة إلى التطهير، بل إلى نوع من التنفيس الآنيّ كما هو الحال في الميلودراما والكوميديا* وهذا ما طَرّحه الباحث الفرنسيّ شارل مورون Ch. Mauron في دراساته حول المُضحك*

والتي تَتبنّى منهج التحليل النفسيّ. كذلك صار من الصعب الحديث عن التطهير بنَفْس المنظور القديم في الأشكال* المسرحيّة الحديثة التي لم تَعد تَتبنّى أساس البُنية الدراميّة الأرسططاليّة (انظر دراميّ/ ملحميّ).

في مُعالجته للمَسرح الأرسططاليّ*، انتقد المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) كُلّ البُنية التي يَقوم عليها هذا المسرح الذي يَستلِب المُتفرِّج من خِلال دَفْعه للتمثُّل بالبَطَل. وبالتالي فقد ناقش بريشت مفهوم التطهير من منظور إيديولوجيّ مُعتبِرًا أنّ المسرح الأرسططاليّ لا يُؤدّي بالضَّرورة إلى الغاية المَرجوَّة منه، فاستبدَل التطهير كغاية للمسرح بالتفكير والمُحاكمة التي تَجعل من المُتفرِّج مُتلقّيًا فعّالًا. لذلك فقد اعتبر بريشت أنّ توعية المُتفرِّج في المسرح المَلحميّ* تتأتّى أساسًا من عمليّة كسر الإيهام داخل العمل المسرحيّ وجعل المطروح غريبًا، وبالتالي لا يَصل مَسار العمل إلى تَحقيق التطهير (انظر التغريب، الإنكار، التأثير).

في نظريّته حول مسرح المُضطَهَد* ودعوته إلى الدَّور التحريضيّ للمسرح، ذهب البرازيليّ أوغستو بوال A. Boal (١٩٣١-) أبعد من بريشت. فقد اعتبر في كتابه «مسرح المُضطَهَد» أنّ النظام المأساويّ* بكُلّ مراحله هو نِظام قَسريّ إكراهيّ، وأنّ التطهير يَتمّ في المسرح على المُستوى الجَماعيّ وليس الفرديّ، وهو بذلك عمليّة قَمْع تُفرَض على مَجموع المُتفرِّجين.

من جهة أُخرى، عرف القرن العشرين مع الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) وبعد ذلك البولونيّ جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) وغيرهما عودة إلى دَور التطهير على المُستوى الجسديّ وعلى المستوى الروحيّ، وذلك ضِمن تَوجُّه العودة بالمسرح إلى طابَعه الاحتفاليّ. وقد سعى آرتو في تنظيره للمسرح إلى تحقيق التطهير بمَنظور مُختلِف عن المنظور الأرسططاليّ. فبينما كان أرسطو يرى أنّ التطهير يُخلِّص المُتفرِّج من أهواء مُعيَّنة ويُحقِّق عودته إلى المجتمع، طرح آرتو التطهير بمنظور عِلاجيّ. فقد استند على حالة الطاعون الذي اجتاح مدينة مرسيليا عام ١٧٢٠ وأدّى إلى نسف بُنية المُجتَمع والنِّظام والجسد، واعتَبر أنّ ذلك كان نوعًا من التطهير لأنّه ألغى الماضي كُلِّيَّة ليَخلُق شيئًا جديدًا. من هذا المُنطلَق فإنّ وصول المُمثِّل إلى حالة النشْوَة أو الوَجْد *Transe* يُوصِله إلى التحرُّر. أمّا غروتوفسكي فقد تَناول التطهير على مُستوى عمل المُمثِّل* واعتبر أنّ التحرُّر ذا الطابَع الصُّوفيّ الذي يَصِل إليه المُمثِّل بأدائه يَنعكِس لاحقًا خِلال العَرْض على المُتفرِّج.

والحقيقة أنّ الطُّقوس والاحتفالات التي عَرفتْها أغلب الشعوب القديمة في مصر الفرعونيّة وفي الحضارة اليونانيّة كانت تَهدِف إلى التطهير على مُستويين، مُستوى الجَماعة ومُستوى الفرد. فعلى مُستوى الفرد، وعلى الأخصّ الفرد المُشارِك في الطَّقْس أو الاحتفال كما في الزار، يَصِل المُمارِس إلى حالة انعتاق تُؤدّي إلى طرد الأرواح الشريرة من جسده فتوصِله إلى الشفاء. وفي بعض الطُّقوس الجماعيّة التي تقوم على التضحية يَكون هناك نوع من التطهير يُحرِّر الجماعة من إثم ما أو ذَنْب أو مَرَض.

أوّل من أعاد النَّظر بمفهوم التطهير من خِلال رَبْطه بأصوله الطَّقسيّة وطرح العَلاقة بين التطهير والطَّقْس* هو الفيلسوف الألمانيّ فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) الذي اعتَبر أنّ

الطَّقس الديونيزيّ هو الطَّقس المِثاليّ لتحقيق التطهير، وبالتالي فإنّ المسرح الذي بُني على هذا الطَّقس أخذ نَفْس الطابَع وحقَّق نَفْس التأثير (انظر أبولوني/ديونيزي). وقد اعتبَر نيتشه أنّ التراجيديا اليونانيّة كما الطَّقس الديونيزي تُؤدّي إلى نوع من التطهير الجَماعيّ، وبالتالي فإنّ تأثيرها يُمكن أن يُقارَن بتأثير طُقوس أُخرى واحتفالات سبقَتْها أو تَلَتْها. تُعتَبر هذه الفكرة أساسًا لنظرة جديدة إلى بعض الأشكال الاحتفاليّة. فقد اعتبر الروسيّ ميخائيل باختين M. Bakhtine أنّ للكرنڤال* كما كان يُمارس في القرون الوسطى وظيفة تطهيريّة جَماعيّة لأنّه يُحرِّر الجَماعة من المَخاوف التي تَتهدّدها، وذلك من خلال كَسْر الرَّتابة الزمنيّة لفترة مُحدَّدة هي فترة الاحتفال، ومن خِلال السِّمة الأساسيّة للكرنڤال، أي التنكُّر الذي هو تغيير لوضع الذات.

رَبَط المُؤرِّخ الفرنسيّ جان بيير ڤرنان J.P. Vernant بُنية التراجيديا اليونانيّة بالبُنيَة السياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة للحضارة اليونانيّة في فَترة تَبلوَر هذا النوع في القرن الخامس قبل الميلاد. ولأنّ هذه الفترة تَميَّزت بالانتقال والتحوُّل من الثقافة القديمة الأُسطوريّة والغَيْبيّة إلى قِيَم المَدَنيّة الوليدة، فقد عكست التراجيديا التساؤلات التي طَرَحها المُواطن حول نِظام جديد لا يَعرفه تمامًا. وقد فَسَّر ڤرنان دُخول التطهير على التراجيديا بمُمارسات اجتماعيّة كانت تَتِمّ في اليونان قبل ظهور التراجيديا وتَقوم على نَفْس مبدأ عِلاج الداء بالداء Pharmakos والخَلاص منه بالنَّبْذ Ostrasisme ولكن على المُستوى الجَماعيّ. بمعنى أنّ ما يُتِمّ في الجِسم الاجتماعيّ شبيه بما يَتِمّ بالجسم الفَرديّ حيث يجب تحديد مَوضِع الداء لطَرْده منه. وقد حافظ التطهير في التراجيديا على نَفْس المنحى الإيديولوجيّ، فالبَطَل فيها هو الضحيّة، والعِقاب الذي يَحلّ به هو خَلاص مِمّا هو استثنائيّ وطارئ على الجَماعة. وبذلك فإنّ التطهير الذي يَشعُر به المُتفرِّج يدعم انتماءه كمُواطن فرد إلى الجماعة المُترابِطة.

حَلّل عِلْم الجَمال* وعِلْم النَّفْس الحديث التطهير وتَناوله من موضِع التأثير على المُتلقّي. فقد تَمّ ربطه بالمُتعة، واعتُبر أنّ انفعال المُتفرّج عندما يُشاهِد انفعالات الآخَر على الخشبة هو مُتعة نفسيّة تَنجُم عن التمثُّل والإنكار*، وتتأتّى أصلًا من اكتِشاف أنّ المسرح هو وَهْم واصطناع وليس حقيقة. جَدير بالذِّكر أنّ فرويد هو أوّل من استَخدَم عام ١٨٩٥ مُصطلَح التطهير بمعنى التفريغ العقليّ وذلك عندما وَصَف طريقة عِلاجه لمَرضاه المُصابين بالهستيريا.

اعتَمدتْ البسيكودراما* التطهير كغائيّة وذلك في تَوجُّهها لاستِخدام المسرح كوسيلة عِلاج تَقوم على إخراج ما هو مَكبوت في داخل المُشارِك، واستحضاره على مُستوى الوعي، وهذا هو التطهير فيها.

في يومنا هذا، يمكن إعادة النظر بقُدرة المسرح على التطهير، ومُحاولة البحث عن هذا التأثير في أشكال فَنِّية جديدة كالسينما والتلفزيون. ذلك أنّ هذه الفنون لها قُدرة على المُحاكاة والإيهام أكثر من المسرح، وتبدو أقرب من المسرح إلى واقع المُتفرِّج، ولا زالت تَستنِد على شخصيّة البَطَل التي تستدعي التمثُّل. وبالتالي يُمكِن أن تكون وظيفة التطهير فيها أكثر وُضوحًا وفعاليّة منها في المسرح.

انظر: التأثير، المُحاكاة، الإيهام، التمثُّل، الخوف والشَّفَقة، التغريب.

■ التَّعْبيريَّة والمَسْرَح **Expressionism**
Expressionisme

تَسمية أُطلِقت منذ ١٩١٤ على الأعمال التي تُصوِّر العالَم من خِلال حَساسيّة الفَنّان وانفعالاته، ثم شَمَلت الفنون والمسرح والشِّعْر وصارت تَدلّ على مذهب جَماليّ وأدبيّ يُبرِز كَثافة التعبير. أوّل من استَعمَل هذه التسمية هو المُصوِّر الفرنسيّ هيرفي Hervé عام ١٩٠١، ويُعتَبر الرسّام الألمانيّ إدوارد مونش E. Munch أفضل من يُمثِّل التعبيريّة في مَجال الرَّسم وعلى الأخصّ في لوحته «الصرخة» (١٨٩٣).

والتعبيريّة كمفهوم تَرفُض مبدأ المُحاكاة* وتصوير الواقع وتُحلّ مَحلّها مبدأ التعبير عن المَشاعر الذاتيّة في تَناقضاتها وصراعاتها، مع اعتبار الرُّؤى الذاتيّة والحالات النفسيّة مَوضوعًا للإبداع الفنّيّ وتحدِّيًا للنُّظُم الجَماليّة والاجتماعيّة، لذلك تَميَّز هذا المذهب بالذاتيّة المُفرِطة.

ارتَبطتِ التعبيريّة أساسًا بظَرْف الحرب العالميّة الأولى والثورة الاجتماعيّة التي أعقبَتْها في ألمانيا خاصّة، وقد ازدهرت في ألمانيا ما بين ١٩١٠ و١٩٢٥، ثُمّ انحسرت فيما بعد لتَبقى تأثيراتها بشكل مُتفرِّق في النِّتاج الفنّيّ والأدبيّ.

يُمكن أن نعتبر أنّ الرومانسيّة الألمانيّة تُشكِّل الأصول الحقيقيّة للتعبيريّة من خِلال النظرة الجديدة التي طَرحتْها حول العالَم والفنّ والإنْسان في القرن التاسع عشر، على الرّغم من أنّ التعبيريّة رَفضتِ النظرة المِثاليّة التي طَرحتْها تلك الرومانسيّة*. في الوقت نفسه تُعتبَر التعبيريّة بمَثابة رَدّة فعل على الواقعيّة* والطبيعيّة* اللتين سادتا في النِّصف الثاني من القرن التاسع عشر وعلى الانطباعيّة التي تُعَدّ استمرارًا للطبيعيّة في ألمانيا.

التَعْبيريّة كَمَبْدَإٍ جَماليّ:

انطلقتِ التعبيريّة أساسًا من مَبدأ تَشويه الواقع، لذا اقترنتْ في الفنّ التشكيليّ والمسرح والأدب بالقُبْح وبالكاريكاتور الذي اعتُبِر وسيلة لتحقيق الصِّدق الفنّيّ. ولا يُقصَد بالكاريكاتور هنا الفُكاهة وإنّما تَشويه الواقع والمُبالغة في تصوير المَعايب وإعطاء رُؤية خاصّة والابتعاد عن الجَمال بمفهومه التقليديّ، إذ أنّ مَبدأ الجمال بالنسبة للتعبيريّين هو صِدق التعبير مهما كان قبيحًا. وبالتالي فقد رَفضوا تصوير الأشياء كما يجب أن تكون - ومن هنا ابتعادهم عن المِثاليّة الرومانسيّة - ودَعَوا لتصويرها كما هي. تعاطف التعبيريّون مع ما اصطُلِح على تسميته بالإنسان العاديّ Petit homme، وصوّروه في المسرح وعلى الأخصّ في أعمال الألمانيّ أرنست توللر E. Toller (١٨٩٣-١٩٣٩). وعلى الرَّغم من أنّ مِثْل هذه النظرة تَدلّ على وعي اجتماعيّ يَقترِب من الثوريّة، إلّا أنّ التعبيريّة لم تأخذ طابَعًا سياسيًّا على الإطلاق.

التَّعْبيريَّة في المَسْرَح:

ارتَبطتِ التعبيريّة في المسرح باسْم الكاتب السويديّ أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٣٨-١٩٠٦) الذي انتقل من مرحلة الطبيعيّة في مسرحيّاته «الأب» (١٨٨٧) و«مس جوليا» (١٨٨٨) إلى التعبيريّة في مسرحيّة «حلم» (١٩٠٣)، وفي ثلاثية «الطريق إلى دمشق» (١٨٩٨-١٩٠١)، قبل أن يَرتبط بالرمزيّة* في مسرحيّته «سوناتا الشبح» (١٩٠٧). التقى التيّار الذي بدأه سترندبرغ بتيّار مسرحيّ كان موجودًا في ألمانيا قبل ازدهار التعبيريّة يَعتمِد السُّخرية من القِيَم البورجوازيّة، ويُعَدّ الكاتب الألمانيّ كارل شترنهايم C. Sternheim (١٨٧٨-١٩٤٣)

من مُمثّلي هذا التيّار إذ استخدم الكاريكاتور في كوميديّاته للسُّخرية من الطَّبَقة الوُسطى. وقد أطلَق شترنهايم على مجموعة هذه الكوميديّات اسْم الحياة البُطوليّة للبورجوازيّة.

من هذه العلاقة ظهرت الدراما التعبيريّة التي تُنادي بأولويّة الرُّوح على المادّة كردّة فعل على النَّزعة التي سادت في أوروبّا في أواخر القرن التاسع عشر وأدّت إلى سيطرة المادّة والآلة على الرُّوح والإنسان، وتَجَلّت على صَعيد الشكل الفنّيّ في الطبيعية.

يُمكن تَمييز عِدّة مَراحل ضِمن النَّزعة التعبيريّة في المسرح:

١/ مَرحلة ما قَبْل الحرب العالميّة الأُولى: تَميَّزت هذه المرحلة بالذاتيّة المُفرِطة. ومن أشهر كُتّابها الرسّام النمساويّ أوسكار كوكوشكا O. Kokoschka (١٨٨٦-؟) الذي كَتَب مسرحيّة «الأمَل يَقتل النِّساء» (١٩٠٧) والألمانيّ فرانك ڤيدكيند F. Wedekind (١٨٦٤-١٩١٨) الذي استَخدَم في الدراما التعبيريّة عناصر من الكاباريه* والسيرك*، وصَوَّر العالَم السُّفليّ الذي تعيش فيه الحُثالة، وهذا ما يَبدو في مسرحيّته «صَحوة الربيع» (١٨٩١)، والألمانيّ غيرهارد هاوبتمان G. Hauptman (١٨٦٣-١٩٤٦) الذي تَصوَّر في «ثلاثية الأتريديين» (١٩١٣) نُشوب حرب عالميّة مُدمِّرة تَقضي على كُلّ شيء لكنّها تَفتح المَجال لظهور عالَم فاضل يَحكمه الحُبّ.

٢/ مرحلة ما بعد الحرب العالميّة الأُولى: في هذه المرحلة اهتمّ المسرح التعبيريّ بالقضايا الاجتماعيّة ورَكّز على الصِّراع بين الفرد والمجتمع. من كُتّاب هذه المرحلة الألمانيّ جورج كايزر G. Kaiser (١٨٧٨-١٩٤٥) الذي يُعدّ تَعبيريًّا حقًّا من خِلال أسلَبته الكاملة للغة المُقطَّعة. من أهمّ مسرحيّاته «من الفَجْر إلى مُنتَصف الليل» (١٩١٧) و«الهُروب إلى فينيسيا» (١٩٣٣). من كُتّاب المرحلة أيضًا أرنست توللر E. Toller (١٨٩٣-١٩٣٩) الذي كتب مسرحيّتَيْ «تَغيُّرالمَعالم» (١٩١٩) و«مهدمو الآلات» (١٩٣٣).

٣/ مرحلة الانحسار: اعتبارًا من عام ١٩٣٣ بدأت الحركة تَتقلّص بعد فشل الثورة الاجتماعيّة وانهيار الآمال ببزوغ عالَم جديد. لكنّ انحسار التعبيريّة لا يَنفي تأثيرها القويّ ودورها الكبير في بَلورة المَسرح الغربيّ المُعاصر في أشكاله وأساليبه التجريبيّة المَعروفة.

من أهمّ المُخرِجين الذين قَدّموا أعمالًا مسرحيّة تعبيريّة النمساويّ ماكس راينهارت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) والألمانيّ ليوبولد جسنر L. Jessner (١٨٧٨-١٩٤٥) مدير المسرح الحكوميّ الألمانيّ في تلك الفترة.

مَلامِح التَّعْبيريَّة في المَسْرَح:

على صَعيد الكِتابة:

١ - استِخدام أنماط بَشريّة عامّة مِثْل الشَّحّاذ والطبيب والأب كما في مسرحيّة «الأب» لسترندبرغ، وشخصيّة الإنسان العاديّ الذي يُمثِّل شَريحة كبيرة من المجتمع.

٢ - تَوحُّد الكاتب مع الشخصيّة* المِحوريّة في العمل بحيث تكون الشخصيّات الأُخرى هي أقطاب الصِّراع النفسيّ للبَطَل. والبَطَل* التعبيريّ يَتمزَّق بين التناقُضات ويعيش في عالَم مُتناقِض.

٣ - رَفض قاعدتيْ حُسْن اللِّياقة* ومُشابَهة الحقيقة* من مُنطَلق أنّ القواعد* تُكبِّل الإبداع.

٤ - الاستغناء عن الحَبْكة* التقليديّة وتَفتيت

الحَدَث إلى مشاهد مُنفصِلة مُتتالية تُعبّر عن مراحل تَطوُّر الشخصيّة الرئيسيّة، وهذه هي بوادر استخدام اللوحة* في المسرح الملحميّ* (انظر التقطيع).

٥ - التداخُل بين الواقعيّة والرَّمز والحُلم مِمّا يَخلُق مُستويين في الطَّرح هما المُستوى الواقعيّ والمُستوى الرَّمزيّ.

على صَعيد العَرْض:

تَجلّت التغيُّرات التي أدخلتها التعبيريّة على الفنون عامّة بتصوُّرات جديدة للعَرْض المسرحيّ مَسّت الديكور* والإضاءة* وأداء* المُمثِّل والمكان* المسرحيّ. فقد ابتدع التعبيريّون لُعبة الظِّلال من خِلال الإضاءة المُلوَّنة التي تُعطي الديكور شكلًا جديدًا إضافة إلى استخدام الموسيقى والمؤثِّرات السمعيّة* الرَّمزيّة. كما ظهر ما يُسمّى بالأداء التعبيريّ الذي يَتطلّب ترجمة العواطف والأحاسيس والانطباعات بأداء خارجيّ مُؤسلَب يُناقض الأداء الواقعيّ، وبإلقاء* مُتفاوت في إيقاعه يَقطع تسلسُل الخِطاب*.

على صعيد المكان والسينوغرافيا*، رَفَض التعبيريّون العَلاقة التقليديّة مع المُتفرِّج* فوحّدوا بين الخشبة* والصالة*، وحوّلوا مِنصّة المسرح إلى مِنبر، وأكثروا من استعمال البراتيكابلات والمِنصّات المُتحرِّكة. كما حاولوا الخُروج من إطار المكان المسرحيّ التقليديّ إلى أمكنة جَديدة مِثْل السيرك كما فَعل المُخرِج ماكس راينهارت في أحد عُروضه.

تأثيرات التعبيريّة:

في ألمانيا أثّرت التعبيريّة على مسرح برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وإروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) اللذين انطلقا من التعبيريّة وجَذّرا اتجاهاتها في مَنحى أكثر ثوريّة من خِلال المسرح السياسيّ* والمسرح الملحميّ.

في روسيا يُلحَظ تَشابه كبير بين التعبيريّة وبين نظريّة المُخرِج أ. ڤاختانغوف E. Vakhtangov (١٨٨٣-١٩٢٢) المعروفة باسْم الواقعيّة الغرائبيّة *Réalisme fantastique* أو الغروتسك* لأنّها تَرمي إلى تشويه الواقع كوسيلة من وسائل الإبداع.

انتَشرتِ التعبيريّة بشكل كبير في بَقيّة أنحاء أوروبا وفي أمريكا وكان لها تأثيرها على تَطوُّر المسرح المُعاصِر.

■ التَّعَرُّف Anagnorisis

Reconnaissance

مفهوم دَراميّ يَرتبط ارتباطًا وثيقًا بالانقلاب*. وقد اعتَبره أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) مرحلة تَلي الانقلاب ويُؤدّي تأثيرها إلى حَلّ العُقدة*.

والتّعرُّف هو الانتقال من الجَهل إلى المَعرفة، أو اكتشاف وقائع مَجهولة أو مَخفِيّة، وفي بعض الأحيان تَعني الكلمة فقط التعرُّف على الهُوِيّة الحقيقيّة للشخصيّات، وهذه هي الحالة التي تَطرّق إليها أرسطو في كِتاب «فنّ الشّعر» (الفصل ١٦) حيث طَرَح وسائل هذا التعرُّف (علامات فارقة في الجَسَد أو شيء تَتذكّره الشخصيّة الخ).

اعتَبر أرسطو التعرُّف في مسرحيّة «أوديب ملكا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٥-٤٠٥ق.م) حالة نَموذجيّة. لأنّ التعرُّف على هُوِيّة أوديب الحقيقيّة هو الذي قَلَب أحداث المسرحيّة رأسًا على عَقِب، وبالتالي كان له أكبر التأثير على مَصير البَطَل* وأدّى مُباشَرة إلى الخاتمة* المأساويّة.

إعتُبِر المَسار الذي حَدّده أرسطو (خطأ مأساويّ أو زَلّة - تعرف - انقلاب - تأثّر) نَموذجًا عامًّا نَظريًّا للتراجيديا* حتّى القرن الثامن عشر. وحتّى بعد زوال التراجيديا كنوع، ظَلّ التعرُّف أحد مَلامح المأساويّ*، وهذا ما نَجِده في مسرحيّة «سُوء التفاهُم» للفرنسيّ ألبير كامو A. Camus (١٩١٣-١٩٦٠) وفي مسرحيّة «الأشباح» للنرويجيّ هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) على سبيل المِثال. أمّا في الكوميديا* فإنّ التعرُّف هو غالبًا السبب الذي يُؤدّي إلى الخاتمة السعيدة.

لكن في حين كان التعرُّف بالنسبة لأرسطو مرحلة في بِناء دراميّ يَقوم على البَحث عن حقيقة ما، تُحوَّل فيما بعد إلى مُجرَّد أسلوب دراميّ لدَفع الحدث نحو التعقيد ثُمّ الحلّ من خِلال إزالة العائق*، وخاصّة في المسرحيّات التي تَقوم على حَبْكة* مُعقَّدة كما في مسرح الحضارة الرومانيّة وفي مسرح الباروك*، وحتّى في الڤودڤيل* والبولڤار*، وفي سينما الإثارة (الأفلام الهنديّة والأفلام المصريّة في مطلع القرن).

في رَفضه للنّظام الأرسطاليّ* القائم على الإيهام*، جَعل المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من التعرُّف وسيلة للنقد وطَرَحه على مُستوى المُتفرِّج* وليس على مُستوى الشخصيّات من خِلال جعل الأمر أو الموضوع المطروح غريبًا ومُغرّبًا (انظر التغريب). فمن خِلال تغريب الواقع المألوف يَتعرّف المُتفرِّج على اغترابه الاجتماعيّ. وبالتالي فإنّ بريشت لا يَهتمّ بأن تكون الشخصيّة واعية لوضعها، وإنّما يَهمّه وعي المُتفرّج لِهذا الوضع. وقد عَبّر عن ذلك في كتاب «الأورغانون الصغير» حين قال أنّ «الموضوع المُغرّب هو موضوع يُعاد تصويره بشكل يَسمح بالتعرُّف عليه، ولكن في الوقت نَفْسه يجعله غريبًا».

انظر: الانقلاب، التغريب. التأثير.

■ التَّعْليميّ (المَسْرَح-) Didactic Theater
Théâtre didactique

كلمة Didactique مأخوذة من اليونانيّة didaktikos التي تَدلّ على كُلّ ما له صِفة تَعليميّة. ومُصطلَح المسرح التعليميّ واسع لا يَرتبط بنوع مسرحيّ مُحدَّد فهو يَشمُل كُلّ مسرحيّة لها بُعد تَوجيهيّ أو تَربويّ.

والبُعد التعليميّ في المسرح كان موجودًا منذ القِدَم، لكنّه كان يَختلِف باختلاف ركائز الفِكْر في كُلّ زمن (الدين، الأخلاق، الفلسفة، السياسة، العِلْم).

في الحَضارات القديمة كان الأدب، ومن ضِمنه المسرح، أشكال تعبير تَتداخل بشكل كبير مع المُعتقَدات الدينيّة. ولذلك استُخدمتْ أشكال التعبير هذه كوسيلة تَربويّة بالمعنى الواسع للكلمة. فقد دُوِّنت الأساطير والمَلاحم على شكل نُصوص لها طابَع تعليميّ يَطرَح عِبرة أخلاقيّة، وهذا ما نَجِده على سبيل المِثال في مَلحَمة «جلجامش» التي طَرحتْ حُدود القُدرة الإنسانيّة، وفي مَلحمة «النياتاكاسترا» الهنديّة حيث يَقوم الباهاراتا بجمع نُخبة من عِدّة كُتب يُثبتها في بَحْث عن المسرح، ويَعتبِر فيه أنّ المسرح أداة تعليم يَحظى بالبَرَكة الإلهيّة. من جِهة أخرى، أخذت البُحوث الفلسفيّة القديمة في كثير من الأحيان طابَعًا تعليميًّا لأنّها كانت تُطرَح على شكل حِوار بين المُعلِّم وتلميذه كما في حِواريّات أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ق.م)، أو تُملى إملاء على المُريد.

أخذ المسرح اليونانيّ القديم بُعدًا تعليميًّا لأنّه كان يَهدِف إلى تربية المُواطن الصالح في المدينة الوليدة في القرن الخامس قبل الميلاد. ومَفهوم التطهير* في التراجيديا* الذي يُعَدّ من أساسيّات المسرح اليونانيّ لا يَنفصل عن هذا المنظور التوجيهيّ. كما أنّ الكوميديا* كانت بشكل من الأشكال تَهدِف إلى التعليم مع الإمتاع، خاصّة وأنّ المَقطع الأخير الذي يَتوجّه للجُمهور مباشَرة ويُسمّى الخانِقة ***Parabase*** هو استخلاص لعِبْرة المسرحيّة. وقد اعتبَر المسرحيّ اليونانيّ أرسطوفان **Aristophane** (٤٤٥-٣٨٥ق.م) أنّ كُلّ شاعر كوميديّ له دَور التوجيه في مَجال الأخلاق أو السياسة.

كذلك فإنّ المسرح الأوروبيّ في القرون الوسطى وعلى الأخصّ المسرح الدِّينيّ* وَلَّد من الرَّغْبة في تَثبيت ونشر تعاليم الدّين المسيحيّ من خِلال عَرْض المفاهيم الأخلاقيّة المُجرَّدة عَبْر الشخصيّات المَجازيّة ***Allégorie***، أو من خِلال استخدام الأُمثولة*. والمسرح المَدرسيّ* كان عُمومًا مسرحًا تعليميًّا فقد استَخدم الآباء اليسوعيّون في ألمانيا المسرح كوسيلة إقناع ودِعاية لمواقفهم في فترة الإصلاح المُضاد. من هذا المنظور يُمكن أن نَعتبر أنّ مسرحيتَيْ «استير» و«أتالي» للفرنسي جان راسين **J. Racine** (١٦٣٩-١٦٩٩) تندرجان في إطار المسرح التعليميّ.

في القرن الثامن عشر استمرّ التوجُّه نحو التأكيد على البُعد التعليميّ للمسرح وهذا ما يَظهر بشكل واضح في كِتابات الفرنسيّ دينيز ديدرو **D. Diderot** (١٧١٣-١٧٨٤) الذي اعتَبر أنّ دَور المَسرح هو بثّ الفَضيلة.

اعتبارًا من القرن التاسع عشر، ومع تَغيُّر الركائز الفكريّة من الأخلاق إلى السياسة، أخذ البُعد التعليميّ في المسرح تَوجُّهًا جَديدًا تَجلّى في الاهتمام بالقضايا الاجتماعيّة والسياسيّة (انظر الواقعيّة والطبيعيّة)، لكنّ الهدف التعليميّ كان يَطغى أحيانًا على القيمة الفنّيّة للعمل.

من هذا التوجُّه انبثقتْ فِكرة مَسرحيّة الأطروحة ***Pièce à thèse*** التي تَهدِف إلى توصيل فكرة مُعيَّنة فلسفيّة أو اجتماعيّة بحيث يَكون الحِوار* والحدث حُجّة لإثبات هذه الفِكرة. وهذا ما نَجِده في مسرحيّات النرويجيّ هنريك إبسن **H. Ibsen** (١٨٢٨-١٩٠٦) والإيرلنديّ جورج برنار شو **G.B. Shaw** (١٨٥٦-١٩٥٠)؛ والمَسرح المُلتزِم ***Théâtre engagé*** الذي يَطرح قضايا سياسيّة وإيديولوجيّة، وأهمّ الأمثلة عليه مسرحيّة «الأيدي القَذِرة» للفرنسيّ جان بول سارتر **J.P. Sartre** (١٩٠٥-١٩٨٠). وقد لاقتْ فِكرة المسرح المُلتزِم بالقضايا السياسيّة والاجتماعيّة رَواجًا كبيرًا في العالم العربيّ بشكل عام وعلى الأخصّ في فترة الستّينات (انظر المسرح السياسيّ)، وهذا ما نَجِده على سبيل المِثال في مسرحيّة «الدُّخان» للمصري ميخائيل رومان (١٩٢٠-١٩٧٣)، وفي مسرحيّة «سِكّة السلامة» للمصريّ سعد الدين وهبة (١٩٢٥-) وغيرها.

في مَنحى آخَر، ارتبط التوجُّه التعليميّ في القرن العشرين بالنظرة الجديدة إلى دَوْر المسرح في المُجتمع، فتَجاوز هذا الهدف نِطاق المضمون ليَمَسّ شكل الكِتابة وطريقة التعامُل مع الجُمهور* الذي تَغيَّر واتَّسع، وهذا ما ظَهر في مسرح الألمانيّين برتولت بريشت **B. Brecht** (١٨٩٨-١٩٥٦) وإروين بيسكاتور **E. Piscator** (١٨٩٣-١٩٦٦)، وفي كُلّ المسرح السياسيّ* والمسرح التحريضيّ*.

المَسْرَح التَّعْليمِيّ عِنْد بريشت:

كانت تَسمية المَسرحيّات التعليميّة *Lehrstuck* مَعروفة قبل بريشت، لكنّه أطلقها على نوع مُحدَّد من المسرحيّات كَتبها بين ١٩٢٩و١٩٣٤ وأهمّها مسرحيّتا «القاعدة والاستثناء» و«القَرار». والمسرحيّات التعليميّة تُشكِّل مرحلة في مَسار تَطوُّر مسرح بريشت انبثقتْ من التَّساؤل حول هدف المسرح في تحقيق الإمتاع أو التعليم، وتَبلوَرتْ فيما بعد في صِيغة المسرح الملحميّ* والجَدَليّ. وقد حاول بريشت من خِلال المسرح التعليميّ أن يَذهب بالمسرح إلى الجُمهور في أماكن تَواجُده (في المَعمَل مَثلًا)، كما اعتمد على مُشارَكة المُتفرِّجين في صِياغة الشكل النِّهائيّ للمسرحيَّة، وهذا ما نَجِده في مسرحيّة «الذي يقول نعم، الذي يقول لا» حيث يَطلُب من الجُمهور أن يَقترح الخاتمة*.

في المسرح العربيّ حيث تَزامن دُخول المسرح مع مرحلة النهضة العربيّة، أكّد الروّاد على الجانب التعليميّ في المَسرح واعتبروا أنّ هذا البُعد فيه يُساعد على الرُّقيّ والتَّطوُّر وعلى تهذيب الطِّباع، وهذا ما أكَّد عليه مارون النقّاش (١٨١٧-١٨٥٥) في الكلمة التي ألقاها في افتتاح مَسرحه في بيروت، وتَبعه في ذلك مَن تَلاه من الروّاد، لا بل إنّ فَرَح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢) ذهب أبعد من ذلك ليُؤكِّد أنّ المسرح قادر على أن يُعطي درسًا في الحسِّ القوميّ.

لم يَقتصر هذا التوجُّه على مرحلة الروّاد، لأنّ الهاجِس التعليميّ والتوجيهيّ ظَلّ مُسيطرًا على المسرح العربيّ عَبْر تَطوُّره.

■ التَّغْريب — Alienation Effect
Distanciation

التَّغريب هو المُصطَلح الشائع في اللغة العربيّة كتَرجمة لتعبير Distanciation = الإبعاد الذي أطلقه الشّكلانيّ الروسيّ شكلوفسكي Chklovski واستَخدَم لذلك في اللُّغة الروسيّة تَعبير Priem Ostranenija الذي يعني تعديل إدراك الشيء المألوف من خِلال إبراز الشاذّ فيه. استَند المَسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) إلى نَفس المَفهوم واستَعمل تَعبير تأثير الإبتعاد Verfremdungseffekt في نظريّته حول المَسرح الملحميّ* مُستوحيًا هذا التأثير* من تِقنيّات الرسم الصِّينيّ ومن أسلوب العَرْض في المسرح الشرقيّ* بشكل عامّ.

والتَّغريب هو تِقنيّة تَقوم على إبعاد الواقِع المُصوَّر بحيث يتبدّى الموضوع من خِلال مِنظار جديد يُظهِر ما كان خفيًّا أو يُلفِت النَّظَر إلى ما صار مألوفًا فيه لكَثرة الاستعمال.

١ - التَّغريب كمَبدأٍ جَماليّ:

استَخدم شلوفسكي هذا التعبير كمبدأٍ جَماليّ يَنطبق على الفنّ والأدب ويَهدِف إلى تَعديل استقبال المُتلقّي للصورة الفَنّيّة من خِلال إبراز «الصَّنعة» وتَحقيق تَفرُّد مُعيَّن للمادّة الأوَّليّة بحيث لا يَتِمّ التعرُّف عليها مُباشَرة بشكل عَفويّ وإنّما من خِلال إدراك واعٍ.

يُمكن تحقيق التَّغريب في كافّة وسائل التعبير الفنّيّة، وهو في المسرح يَتحقَّق من خِلال التِّقنيّات التي تَكسِر الإيهام وتَكشِف آليّة البِناء الدراميّ مِمّا يَجعل المُتفرِّج* يُركِّز انتباهه على كيفيّة صُنع الإيهام* بَدَلًا من الاستغراق فيه.

٢ - التغريب كموقف إيديولوجيّ:

صاغ بريشت نظريّته القائمة على مبدأ التغريب في فترة ما بين الحربين في مَعْرض رَفضه للمسرح الإيهاميّ الذي يَعتمِد على التأثير على المُتفرِّج من خِلال الإيهام والتمثُّل* لأنّ هذا النوع من المسرح برأيه يَترُك المُتفرِّج سلبيًّا تُجاه العَرْض الذي يُتابعه. وقد طرح بريشت بَديلًا عنه المسرح الملحميّ الذي يُحقِّق التغريب من خِلال جَعْل المألوف يبدو غريبًا ومُتفرِّدًا مِمّا يَنفي التمثُّل بما هو مألوف ويُؤدّي إلى إبعاد المُتفرِّج عن المُتعة* السلبيَّة ودفعه إلى اتِّخاذ مَوْقف واعٍ ونقديّ مِمّا يَراه.

إنّ هذا التعديل في آليّة العمل الدراميّ وما يَنتج عنه من تَعديل في مَوقف المُتفرِّج وتَنشيط إدراكه لِما يراه في المسرح يَدلّ على أنّ التغريب عند بريشت لم يَكن مبدأً جماليًّا فقط وإنّما مَوقِفًا إيديولوجيًّا وسياسيًّا من خِلال ربط التغريب بمُقاومة الاستلاب الاجتماعيّ. وبهذا نَقل المفهوم من معناه المُرتبط بالتِّقنيّات الجَماليّة إلى مَعنى أكثر شموليّة وفعاليّة لأنّه رَبَطه بالمسؤوليّة الإيديولوجيّة التي يَحمِلها صاحب العمل الفَنّيّ ويَنقلها إلى مُتلقّيه.

كَيْفَ يَتَحَقَّق التَّغْريب؟:

أ - لكي يَبدو الفعل الدراميّ غريبًا ومُتفرِّدًا فإنّه لا يُقدَّم كحَدَثٍ آنيّ ضِمن عَلاقة الهنا/الآن، وإنّما يُوضَع في إطارٍ سَرْديّ يُبعده للماضي ويَربطه بالإطار التاريخيّ.

ب - لا تُقدَّم الحِكاية* في تَسلسُل مُتصاعد وإنّما على العَكْس بشكل مُتقطِّع إذ يَتخلَّل سَرْد الحِكاية وِقفات وأُغنيات وخِطاب يُعلِّق عليها.

ج - يَتِمّ التأكيد على قَطْع التسلسُل مِنْ خِلال الأداء* الذي يَتغيَّر مع تغيُّر نوع الخِطاب*، فتارةً نَجِد المُمثِّل* يُؤدِّي الدَّور المُعطى له، وتارةً نَجِده يُخاطِب الجُمهور بشكل مُباشَر مِمّا يُؤدّي إلى كَسْر الإيهام (انظر التوجُّه إلى الجُمهور).

وأداء المُمثِّل يُعطي التغريب كُلّ فعاليّته من خِلال الحركة* التي تَكشِف المَنبت الاجتماعيّ (انظر الغستوس)، ومن خِلال الإلقاء* ذي الوقْع الغريب. وبذلك يَبدو المُمثِّل في العَرْض وكأنّه يُبرهن على ما يُؤدّيه أكثر من كونه يَعيش الدَّور. كما يَبدو كمَنْ يَعرف مراحل الحِكاية سلفًا من بِداية إلى تَصاعُد إلى نهاية. يُساعده في ذلك الوسائل التِّقنيَّة المُستخدَمَة خِلال العَرْض من لوحات مكتوبة تُعلِن عن مَضمون ما سيُعرَض في كُلّ لوحة وهذا ما يَستبعِد كُلّ مُفاجأة.

د - يَتحقّق التغريب أيضًا من خِلال كَسْر العَلاقة الأُحاديّة بين المُمثِّل والشخصيّة* فالمُمثِّل الواحد يُمكن أن يَلعب عِدّة شخصيّات والشخصيّة الواحدة يُؤدّيها عِدّة مُمثِّلين، وأدوار الرِّجال تؤدّيها النساء والعكس صحيح، إلى ما هنالك من وسائل تَتنافى مع ما اعتاد عليه المُتفرِّج في المسرح.

هـ - لا يُقدِّم الديكور* صورة مُتكاملة إيهاميّة وإنّما يَتألَّف من مجموعة علامات مُفكَّكة تَبتعد عن أي تصوير واقعيّ وتَتطلَّب من المُتفرِّج أن يَتعرَّف على المكان المُصوَّر وأن يُحاكِم ما يراه.

التَّغْريب في المَسْرَح العالَمِيّ:

إنّ التغريب الذي نظّر له بريشت وأعطاه قِيمته التعليميّة ليس جديدًا تمامًا على المسرح.

فالمسرح الشرقيّ* التقليديّ يَحتوي عناصر تغريب عديدة مِثْل انفصال المُمثِّل عن الدَّور (انظر الكابوكي) وتَقديم الحَدَث على شكل تَزامُن بين السرد* الرِّوائي والأداء الراقص (انظر الكاتاكالي، البونراكو). وفي تاريخ المسرح الغربيّ أيضًا أمثلة كثيرة على تِقنيّات التغريب نَذكر منها على سبيل المِثال وجود الجوقة* التي تَقطع الحدث وتُعلِّق عليه في المسرح الإغريقيّ، وأداء الرِّجال لأدوار النساء في المسرح الإليزابثيّ إلخ.

وحتّى على الصعيد النظريّ لا يُعتَبر بريشت أوّل من ابتدع وسائل التغريب في المسرح فقد نادى الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) منذ القرن الثامن عشر بنوع من الازدواجيّة في أداء المُمثِّل. لكنّ عناصر التغريب هذه لم تُستخدَم فِعليًّا وبإطار مُتكامِل له بُعد إيديولوجيّ إلّا مع بريشت.

أمّا المَسرح العربيّ، فعلى الرغم من أنّه استمدّ شكله في أواخر القرن التاسع عشر من المسرح الغربيّ، إلّا أنّ أعراف الفُرْجة الشعبيّة المَحلّيّة ظَلَّت سائدة فيه (إدخال الغِناء والرقص والراوي، صَخَب المُتفرِّجين وتَناولهم المأكولات أثناء العَرْض ومقاطعتهم للمُمثّلين للتعليق على الحَدَث والتدخل فيه والمُطالبة بفواصل* هزليّة إلخ)، وقد كان لذلك دَوره في إضعاف المنحى الإيهاميّ لهذا المسرح.

بعد ذلك بدأ المسرح يَتطوَّر باتّجاه إزالة هذه العناصر وفرض أعراف المسرح الأرسطاليّ* الإيهاميّة، ومنها شكل المكان* المُستمَدّ من العُلبة الإيطاليّة* مع كُلّ ما يَستتبعه على صعيد الشكل والمضمون. وكان يجب انتظار الستّينات لكي تُناقش العَلاقة الإيهاميّة في المسرح بشكل واعٍ، وذلك مع بِداية ترجمة بريشت إلى العربيّة وعودة مُخرِجين شباب درسوا في الغرب.

لاقى التغريب كتِقنيّة أو كهدف إيديولوجيّ اهتمامًا كبيرًا على صعيد التنظير في نَدَوات المِهرجانات* المسرحيّة وفي الكِتابات النظريّة والبَيانات المسرحيّة ضِمن الاهتمام بمَوضوعة تأثير العَرْض على المُتفرِّج، أو على صعيد الكِتابة المسرحيّة حيث ظهرت مُحاولات لاستنباط عناصر تغريب من التُّراث العربيّ أمثال الحكواتي* والسامر* والراوي*، وهذا ما يَتبدّى من نُصوص الكاتِبين المِصريين محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣) ويوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) والكاتب السوريّ سعدالله ونّوس (١٩٤١-). كان لذلك التوجّه تأثيره أيضًا على الإخراج*، وعلى أسلوب تقديم العَرْض المسرحيّ وهذا ما نَجِده على الأخصّ في أعمال المُخرِج السوري شريف خزندار (١٩٤٠-)، والمُخرِجين اللبنانيّين روجيه عساف (١٩٤١-) وجلال خوري (١٩٣٤-)، والعراقيّ قاسم محمّد (١٩٣٥ -) والمصريّ كرم مطاوع (١٩٣٤-) وغيرهم.

انظر: ملحميّ (مسرح-)، الإيهام، الإنكار، التأثير.

■ التَّقْطيع — Segmentation

Découpage

التقطيع هو الشكل الذي يَنتظم فيه العَمَل المسرحيّ بحيث تَتحدَّد المفاصل الرئيسيّة للحَدَث من خِلال تقسيمه إلى وَحَدات مِثْل الفَصْل Acte والمَشْهد Scène واللوحة Tableau، وغير ذلك من أنواع التقطيع المُستخدَمة في المسرح.

ومع أنّ التقطيع يُعتبَر من مُكوِّنات الشكل المسرحيّ، ومع أنّه في العَرْض المسرحيّ يَرتبِط

بضَروريّات ماديّة مِثْل تحديد فُسحة من الوقت لاستراحة المُتفرّجين والمُمثّلين ولتغيير الديكورات، إلّا أنّه ذو عَلاقة وثيقة بالمعنى الإجماليّ للعمل: فهو يُحدِّد نَوعيّة التلقّي المَطلوبة (إيهام*/كَسْر إيهام). كما أنّه يَرسم الإيقاع* الداخليّ للعمل ويَخلُق عَلاقة مُعيَّنة بين الأجزاء (الإيحاء بالتتالي أو بالقَطْع). وبذلك يُعتبَر التقطيع من العناصر التي يتجلّى عَبرها الزمن* في المسرح بشكل ملموس.

التّقطيع والأعْراف المَسْرَحِيّة:

ارتَبط التقطيع تاريخيًّا بأعراف* الكِتابة والعَرْض في المسرح وكان جُزءًا منها. وقد اختلف وَضعه باختلاف هذه الأعراف ومَدى صَرامتها:

- في المسرح اليونانيّ لم يُعرف التقطيع إلى فُصول رغم أنّ التراجيديا* كانت ذات بُنية مُحدَّدة لها مراحلها التي لا تَتغيّر. وقد عَرَض أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) في كِتاب «فنّ الشّعر» مَراحل تَطوُّر الحِكاية* ورَبْطها بالتصاعُد الدراميّ. أمّا في العَرْض فقد كان دخول وخروج الجَوقة* والتناوب بين غِناء الجَوقة وحِوار الشخصيّات هو الذي يَفصِل بين الأجزاء ممّا أفرز نوعًا خاصًّا من التقطيع الداخليّ.

يُعتبَر المُنظِّر الرومانيّ هوراس Horace (٦٥-٨ق.م) أوّل من أدخل التقطيع إلى فصول خمسة. ونَجِد ذلك في أعمال الكاتب الرومانيّ سينيكا Sénèque (٢ق.م-٦٥م).

- اعتبارًا من عصر النهضة، وضِمن الرغبة في تَقليد القُدماء، اعتُمد تقسيم هوراس إلى فصول خمسة، وتَمّ تحديد وظيفة لكُلّ فصل من الفصول: فالفصل الأوّل يُعرِّف بموضوع المسرحيّة، والفصل الثاني يُحدِّد تَطوُّر الحَبْكة* من المُقدِّمة* إلى الذُّروة*، والثالث هو الذُّروة وفيه عناصر العُقدة*، والفصل الرابع يُحضِّر للخاتمة* التي تأتي في الفصل الخامس. وقد صار التقطيع إلى فصول ومَشاهد أحد القواعد* المسرحيّة التي اعتَمدها الكلاسيكيّون في فرنسا في القرن السابع عشر، وبعض الكُتّاب في إنجلترا مثل بن جونسون Ben Johnson (١٥٧٢-١٦٣٧). نَتيجة لذلك صارت التراجيديا تَحتوي على خمسة فُصول في كُلّ منها عدد من المَشاهد يُعلَن عن كل منها في النصّ المكتوب بالإرشادات الإخراجيّة*، في حين لا تظهر كتقطيع في العَرْض. أمّا مِعيار الانتقال من مَشهد لمَشهد فهو دخول أو خروج إحدى الشخصيّات. أمّا الكوميديا* فكانت تَحتوي على ثلاثة فصول ثُمّ صارت تَخضع للقواعد الكلاسيكيّة مع موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) وتُقطَّع إلى خمسة فصول.

بالمُقابِل، في مسرح القُرون الوسطى ومسرح القرن السادس عشر في إنجلترا وإسبانيا حيث لم يَكن هناك اهتمام بقواعد القُدماء، لم يُعتَمد التقطيع إلى فصول خمسة، وإنّما أُفرز كُلّ نوع مسرحيّ شكل التقطيع الخاصّ به والمُرتبِط بطبيعة العَرْض كفُرْجة تَمتدّ طويلًا. ففي المسرح الدينيّ*، كان التقطيع يَتِمّ من خِلال إدخال فواصل* كوميديّة أو غِنائيّة، وفي مسرح الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) كانت المسرحيّة تُقسَّم إلى مشاهد، كما أنّ التقطيع إلى «أيّام» مع اعتماد الفواصل الغِنائيّة والراقصة كان سائدًا في مسرحيّات الإسبانيّ لوبي دي ڤيغا Lope de Vega (١٥٦٢-

١٦٣٥) في العصر الذهبيّ الإسبانيّ.
- اعتبارًا من القرن الثامن عشر، لم يَعد التقسيم إلى فصول قاعدة إلزاميّة وصارت المسرحيّات تُقطَّع إلى مَشاهد تُشكِّل كُلّ منها لوحة مُستقِلّة، وهذا ما نَجِده في مسرحيّات الفرنسيّ بول ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣)، وفي مسرحيّات الألمانيّين ولفغانغ غوته W. Gœthe (١٧٤٩-١٨٣٢) وجاكوب لنز J. Lenz (١٧٥١-١٧٩٢) وغيرهما. ويُعتبَر الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) أوّل من طَرَح مفهوم اللوحة في التقطيع بشكل نَظريّ، وضِمن منظور تَحقيق الإيهام.

في المسرح الحديث، ومع غِياب الأعراف المسرحيّة، صار هناك تَنوّع في أشكال التقطيع منها تَرقيم المَقاطع في النصّ واستخدام الإضاءة* والموسيقى وإسدال السِّتارة* في العَرْض. وقد استُخدِمت هذه الأشكال حَسَب ذوق ورغبة الكاتب والمُخرِج*، فصارت خِيارًا واعيًا يمكن أن يَربِط العمل المسرحيّ بجَماليّة مُعيَّنة، أو يُشكِّل إرجاعًا إلى دراماتورجيّة* ما (التقطيع إلى أيّام يذكر بمسرح القرون الوسطى).

في بِدايات المسرح العربيّ، اعتَمدت الكِتابة المسرحيّة نَفْس أشكال التقطيع المُستخدَمة في الغرب. أمّا في العَرْض، فقد أدخل بعض المسرحيّين الفواصل الهَزليّة والغِنائيّة لتلبية ذَوْق الجُمهور. في تَطوُّر لاحق، وضِمن تَوجّه العودة إلى التُّراث والرّغبة في التخلُّص من سيطرة القواعد المسرحيّة الغربيّة، رَفض بعض المسرحيّين العرب أسلوب التقطيع التقليديّ واعتمدوا تَسميات جديدة مأخوذة من التُّراث في بعض الأحيان. فقد استَخْدَم التونسيّ عز الدين المدني (١٩٣٨-) تَسميات مثل «الطور» و«الحركة» و«الركح» و«الفصل» و«المرحلة» في مسرحيّاته «ثورة صاحب الحمار» و«ديوان الزنج» و«رحلة الحلاج». كما أنّ المسرحيّ السوريّ سعدالله ونوس (١٩٤١-) استخدَم تَسمية «تفصيل» للمَشاهد التي تَتكوّن منها مسرحيّته «منمنمات تاريخيّة».

الفَصْل

أصل الكلمة في اللّاتينيّة من Actus وتَعني فِعل وحركة وسُلوك. والفصل هو أحد التقسيمات المُتعارَف عليها منذ زمن طويل للمَقاطع ذات الأهمِّيّة المُتكافئة في المَسرحيّة ولمراحل تَطوُّر الحَدَث. والمِثال الأوضح على البُعد الدراميّ للتقطيع إلى فصول هو التفسير الذي أعطاه الألمانيّ فرايتاغ Freitag للتطابق بين الفصول الخمسة وبين تَطوُّر الحَدَث من بِداية إلى ذُروة إلى خاتمة (انظر هرم فرايتاغ في كلمة الذُروة).

يُشكِّل الفصل وَحدة مُستقِلّة ومُتكامِلَة زمنيًّا ومرحلة من مراحل سيرورة الحدث لكنّ ذلك لا يَمنع من وجود رابطة بين الفصول لأنّ الانتقال من فَصل لفصل لا يَكسِر التصاعُد الدراميّ للحَدَث. ارتبط التقطيع إلى فصول في المسرح الكلاسيكيّ بالاهتِمام بتحقيق وَحدة الزمان. فقد استُخدِمت الفترة الزمنيّة الفاصلة بين الفصول كمُبرِّر لوقوع أحداث لا يَراها المُتفرِّج على الخشبة. يُؤدّي ذلك إلى حَدّ أدنى من المُطابَقة المعقولة بين زمن الفعل الدراميّ* (٢٤ ساعة كحَدّ أقصى) وبين الزمن الذي يَعيشه المُتفرِّج أثناء العَرْض (ساعتان تقريبًا)، وضِمن مبدأ مُشابَهة الحقيقة*.

المَشهَد

يَختلِف مفهوم المَشهد من منظور إلى آخَر. فهو يُمكن أن يُعتبَر وَحدة زمنيّة صُغرى تَتحدَّد بدخول أو خروج إحدى الشخصيّات. أو يُعتبَر وَحدة تقطيع مُتكامِلة يَتمّ فيها حَدَث واحد مُكتمِل في مكان واحد، وبذلك يَقترِب المَشهد من مفهوم اللوحة.

أصل الكلمة من اليونانيّة Skênê التي تَعني الخشبة، أيّ إنّ المشهد كان في الأصل مفهومًا مكانيًا وزمانيًا في آنٍ معًا، وقد حافظت اللُّغة الفرنسيّة على هذه العَلاقة إذ تُستخدَم فيها نَفْس الكلمة للمَشهد Scène وللخشبة Scène، في حين أنّ بَقيَّة اللغات الأوروبيّة تُميِّز بين هاتين الكلمتين: Escenico/Escena Scenico/Scena Bühne/Auftrit Stage/Scene.

قبل أن تسود قواعد الكلاسيكيّة* في المسرح الأوروبيّ، وانطلاقًا من طبيعة العَرْض في القُرون الوسطى، كان المَشهد هو الوحدة الأساسيّة ويُشكِّل مَقطعًا مُستمرًا في مكان واحد. وعندما تُفرَغ الخشبة من الشخصيّات يُعتبَر أنّ المشهد قد انتهى، ويمكن أن يَنتقل الحدث إلى مكان آخَر كما هو الحال في مسرح شكسبير وغيره.

في التقاليد الفرنسيّة التي بدأت مع الكلاسيكيّة، تَقلّص دَور المشهد كوَحدة مُستقِلّة، وكان ذلك مَبنياً على تَصوُّر أدبيّ أكثر منه دراميّ. فقد اعتُبِر المشهد مَقطعًا صغيرًا يَدور في مكان واحد ولا تَتغيّر فيه الشخصيّات. ولأنّه كان يَجب ألّا تبقى الخشبة فارغة حَسَب الأعراف الفرنسيّة، فقد ظهر مبدأ المشهد الانتقاليّ *Scène transitoire* الذي يُستخدَم للإعلان عن مجيء شخصيّة ما مِمّا يُعطي تكثيفًا دراميًّا.

اللَّوْحَة

يَختلِف مَفهوم اللوحة كوَحدة تَقطيع بُنيويّة عن مَفهوم الفَصل والمَشهد، لأنّ الفصل هو وَحدة تَرتَبِط بِبناء الحَدَث وبتصاعده، أمّا اللوحة فهي مَقطع له استقلاليّته ويُشكِّل قِطعًا مع ما يَسبقه وما يَليه. كذلك فإنّ تَراكُب المعنى في تَتالي اللوحات يَختلف عنه في تَتالي الفصول.

واللوحة وَحدة مَكانيّة أيضًا. فكما يَكون للّوحة في الرسم إطارها الخاصّ، يكون للّوحة في المسرح حدودًا مكانيّة تُعطيها استقلاليّة عُضويّة. هذا المبدأ هو استمرار لتقليد اللوحة الحيَّة *Tableau Vivant* التي يأخذ المُمثِّلون فيها وَضعيَّة سُكون تُذكِّر بلوحات أو مَنحوتات معروفة وتُوحي بالموقِف المُعبِّر. وقد كان هذا التقليد معروفًا منذ القرون الوسطى حيث كان المُمثِّلون يَأخذون وضعيّات ثابتة في المَشاهد التي كانت تُقدَّم على عَرَبات، ثم تَبلورَ في القرن الثامن عشر حيث تَحوَّل إلى تِقنيَّة مَشهديّة.

والواقع أنّ التقطيع إلى لوحات بَدأ في القرن الثامن عشر ضمن الاهتمام بتحقيق الرُّؤية التصويريّة الإيهاميّة. وقد استُخدِم هذا التقطيع بشكل مُتكرِّر لاحقًا في المسرح التعبيريّ الألمانيّ (انظر التعبيريّة والمسرح)، وتَرافق مع الرُّؤية المَلحميَّة التي تَجعل الحدث يَمتدُّ زمنيًّا مع غَلبة الطابَع السَّرْديّ وغِياب الأزمة.

طَوَّرَ المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) مَفهوم اللّوحة واستَخدمها بكافّة أبعادها. فقد اعتبرها جُزءًا من كُلّ. لكنّه جُزء مُستقلّ تَمام الاستقلاليّة عمّا يليه، وله الغستوس* الخاصّ به. وقد استَخدم بريشت تِقنيّة اللوحة لكي يَقطع التسلسُل المُريح للحدث مِمّا يُؤدّي إلى كَسْر الإيهام. وقد اعتبَر أنّ الفَراغ بين اللوحات لا يُعبِّر عن تَوقُّف في

الزمن، وإنّما يَفترِض أنّ أمورًا ما تَحصُل خِلاله ممّا يَدفع المُتفرِّج للتفكير والحُكم.

في المسرح الحديث، استُخدِمت تِقنيّة التقطيع إلى لوحات بمَنحى دَلاليّ على مُستوى الكِتابة والإخراج. يَبدو ذلك بشكل واضح في مسرح الحياة اليوميّة* الذي يَقوم على مبدأ اللوحة كتقطيع وكتصوير، والذي يَعتمد شكل اللَّصْق Collage، أي تركيب جُزئيّات مُتناثرة تُشكِّل في مُجملها صورة. في بعض العُروض التي قُدِّمت لهذه المسرحيّات، كانت مفاصل الحَدَث تَنتهي بتجميد وَضعيّة المُمثِّلين بحيث يَتِمّ التأكيد على اللَّوحة بالمعنى التصويريّ.

انظر: الإيقاع، الزَّمَن في المَسْرَح.

■ التَّكعيبيَّة والمَسْرح Cubisme
Cubisme

تَسمية مأخوذة من كَلِمة مُكعَّب Cube.

والتكعيبيّة حركة فنِّيّة ظهرت ما بين ١٩٠٧و١٩١٢ في مَجالَي الرسم والنَّحت، وكانت من الاتِّجاهات التجريبيَّة التي لَعبتْ دَورًا في تطوير شكل الديكور* والزِّيّ* المسرحيّ.

تأثّرت التكعيبيّة بتَطوُّر الرياضيّات والعُلوم، وبالتطوُّر الصِّناعيّ الذي حَوَّل العالَم إلى ما يُشبه الآلات المُركَّبة، وبالدَّمار الذي خَلَّفته الحَرْب العالميّة.

من هذه المُنطلَق يُمكِن فهم الملامح الأساسيّة للتكعيبيّة التي تَقوم على كَسْر القواعد الموروثة لمَنظور الأبعاد الثلاثة، وتَسعى إلى تحقيق رُؤية شُموليّة من خِلال تصوير جُزئيّات الواقع. تُعتَبر التكعيبيّة مُجدِّدة لكونها اعتَمدت التشكيلات الهندسيّة والتكوينات المُجرَّدة والخُطوط كأساس في اللَّوحة بَدَل الصورة ممّا جعل ترتيب السطوح والألوان يَحلّ مَحلّ تصوير الأشكال. كذلك اعتَمدتْ التكعيبيّة تِقنيّات اللَّصْق Collage التي تَربِط بين عناصِر مُتنوِّعة المَصدر (قُصاصات صُحُف وقُماش وأشياء مُختلِفة تُلصَق على اللوحة)، وبهذا تكون اللوحة التكعيبيّة صورة عن الحياة في العالَم الصِّناعيّ.

لم تُؤثِّر التكعيبيّة بشكل مُباشَر على المسرح لكنّ العَلاقة بينها وبين المسرح يُمكن أن تُفهم ضِمن التوجُّه العام الذي ساد في بِدايات القرن لتجديد اللُّغة المسرحيّة من خِلال عناصر مُستقاة من الفنون التشكيليّة، خاصّة وأنّ الرسّامين الذين قاموا بتصميم بعض الديكورات والأزياء للمَسرح كانوا أساسًا من الرسّامين التكعيبيِّين، وأهمّهم بابلو بيكاسو P. Picasso وجورج براك G. Braque.

انظر: الرَّسْم والمَسْرَح.

■ التّلفزيون والمَسْرَح Television and Theater
Télévision et Théâtre

يَلعب التلفزيون كوسيلة اتصال جَماهيريّة دَورًا هامًّا في التعريف بالمَسرح ونشر أعماله من خِلال بَثّها على الشاشة الصغيرة. وقد أدّت هذه العَلاقة بين التلفزيون والمَسرح إلى خَلْق اختصاص الإخراج التلفزيونيّ للمَسرح وإلى تشكيل تِقنيّات وجَماليّات خاصّة جَعَلت عمل المُخرِج التلفزيونيّ للمَسرح يَطغى أحيانًا على عَمَل المُخرِج* المسرحيّ.

في بِدايات التلفزيون لم تَكن التِّقنيّات تَسمح بتسجيل الأعمال المسرحيّة، ولذلك كان البَثّ المُباشَر من صالات المَسرح هو الإمكانيّة الوحيدة لنقل الأعمال على الشاشة الصغيرة. في يومنا هذا سَمَح التصوير بالڤيديو بتَسجيل وبثّ الأعمال بشكل مُتكرِّر، وبطَرْح المَسرحيّات المُسجَّلة على شرائط ڤيديو تِجاريًّا.

وفنّ إخراج المسرحيّات للتلفزيون يَتطلّب خِبرة خاصّة تَجمع بين المعرفة بالمسرح وبتقنيّات التلفزيون، وتَتطلّب التوفيق بين شكلين مُختلِفين من التلقّي والإدراك*. ففي صالة المسرح تكون للمُتفرِّج الحُريّة في تَوجيه بَصَره نحو ما يُريد وانتقاء العلامات التي تَهمّه، أمّا أمام شاشة التلفزيون فإنّ استخدام الكاميرا هو الذي يُحدِّد زاوية الرُّؤية ويُؤطّر الصورة من خِلال التركيز على تفاصيل مُعيَّنة والتصوير في لَقَطات مُقرَّبة. من جِهة أُخرى فإنّ انتقال الصوت في صالة المسرح يَتعلّق بشكل العَمارة المسرحيّة* وبتمديدات الصوت في الصالة، في حين تَكون هناك ضَرورة عند التسجيل للتلفزيون لتأطير الصوت من خِلال تركيب ميكروفونات خاصّة للبثّ التلفزيونيّ، أو إلغاء الصوت أثناء التسجيل وإجراء عمليّة دوبلاج لاحِقة ومُستقِلّة. نتيجة لذلك فإنّ المُخرِج التلفزيونيّ يَلعب دَورًا مُستقلًا في توجيه إدراك المُتلقّي وفي تركيب المعنى، وفي تَقديم قِراءة* مُعيَّنة للعمل، وفي نَجاح النَّقل التلفزيونيّ تِقنيًّا وفَنيًّا أو فشله.

انطِلاقًا من هذه الخُصوصيّة، فإنّ بعض المُخرِجين المسرحيّين لا يُوافقون على بثّ أعمالهم في التلفزيون خوفًا من أن تَتغيَّر قيمتها الفنِّيّة، أو يقومون هم أنفسهم بإخراجها للتلفزيون، وهذا ما حَقَّقه البريطانيّ بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) الذي أخرج مسرحيّة «الماهاباراتا» للتلفزيون عام ١٩٨٨ بعد أن قدَّمها في المسرح، والإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) الذي أدار شخصيًّا إخراج مسرحيّة «في انتظار غودو» للتلفزيون البريطانيّ.

من أشهر الأعمال المسرحيّة المُصوَّرة للتلفزيون في إخراج مُتميِّز مسرحيّة «فيدرا» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) التي أخرجها للتلفزيون الفرنسيّ مارسيل بلوڤال M. Bluwal (١٩٢٥-) في ديكور طبيعيّ، ومسرحيّة «الجريمة والعِقاب» المأخوذة عن دستويفسكي Dostoïevski التي أعدّها وقَدَّمها للتلفزيون المُخرِج البولونيّ أندريه ڤايدا A. Wajda (١٩٢٦-) في ديكور طبيعيّ في بولونيا، وبعض مسرحيّات الإيطاليّ جورجيو شتريللر G. Strehler (١٩٢١-) التي صُوِّرت للتلفزيون الإيطاليّ.

هناك أنواع مسرحيّة تَلقى رَواجًا لدى المُتفرِّجين لذلك تُشكِّل أولويّة في البثّ التلفزيونيّ. في طليعة هذه الأعمال تلك التي تَحمِل طابَعًا اجتماعيًّا ومُسليًّا وتَقوم على الحَبْكة* المُشوِّقة مِثْل مسرحيّات البولڤار*. وقد خَصّص التلفزيون الفرنسيّ على سبيل المِثال برنامجًا اسْمه «في المسرح هذا المساء» لتقديم هذا النوع وبثّه في أنحاء العالَم. كذلك فإنّ المسرحيّات الكوميديّة أو الغِنائيّة هي المُفضَّلة للبثّ التلفزيونيّ في البُلدان العربيّة، ومن أهمّها مَسرحيّات المصريين فؤاد المهندس وعادل إمام، والسوريين دريد لحام ومحمود جبر في سورية على سبيل المِثال لا الحصر. من الأعمال التي تُبثّ أيضًا على شاشة التلفزيون بشكل دائم الكلاسيكيّات التي يُمكن نَقلها مُباشَرة من صالة المسرح أو إعدادها لتُقدَّم على الشاشة الصغيرة، وقد قام التلفزيون البريطانيّ بتقديم سائر أعمال شكسبير التي قَدَّمتها «فرقة شكسبير المَلَكيّة» على الشاشة الصغيرة.

نَتيجة لذلك يُمكن الحديث عن وُجود أرشيف لا بأس به من الأعمال المسرحيّة المُصوَّرة تلفزيونيًّا مَحفوظة في المؤسَّسات التوثيقيَّة المَعنيَّة مثل المعهد الوطنيّ للوسائل

السَّمْعيّة البَصَريّة في فرنسا.

انظر: وَسائل الاتّصال والمَسْرح، الدراما التلفزيونيّة.

■ التَّمَثُّل **Identification**

Identification

في اللُّغة العربيّة تَمثَّل بِالشيء = تَشبَّه به، ويَقول المُحدَثون تَمثَّل الأدب كأنّه مَزَجه بذاته. ويُستعمَل أيضًا تعبير التَّماهي.

والتمثُّل مُصطلَح من عِلْم النَّفس يدلّ على عمليّة بسيكولوجيّة غير واعية يَميل الإنسان من خِلالها إلى التشبُّه بإنسان آخر، وهي جُزء هامّ من آليّة تُكوِّن الشخصيّة عند الطِّفل. والتمثُّل في الأدب والفنّ، وعلى الأخصّ في المسرح، مُرتَبِط بعمليّة الإيهام*. فالمُمثِّل* يَتمثَّل الشخصيّة* التي يُؤدّيها (بنسبة مُعيَّنة)، كذلك فإنّ القارئ والمُتفرِّج* يَتعاطف مع الشخصيّة ويَتمثَّل نفسه بها وبالمُمثِّل الذي يُؤدّيها، أو يَتمثّل نفسه بالموقف الذي يَعنيه بشكل أو بآخر.

تَطرّق عالِم النَّفس النمساويّ سيغموند فرويد S. Freud إلى عمليّة التمثُّل وحلَّلها استنادًا إلى أمثلة استقاها من المسرح والأدب. فقد اعتَبر التمثُّل ببَطَل العمل الأدبيّ ظَاهرة لها جُذورها في اللّاوعي تَدخل ضِمن البحث عن المُتعة* وتُؤدّي إلى التطهير*. وقد تَوقَّف فرويد عند نوعيّة هذه المُتعة ورأى أنّها عمليّة مُركَّبة. فالمُتلقّي يَرى في مَشهد عَذاب الشخصيّة صورة لعَذابه هو، ويَفرح حين يُدرك أنّ هذا العَذاب لا يَمسّه شخصيًّا. وبذلك يَكون التمثُّل عَمليّة تَتأتّى من التعرُّف على أنا الآخَر، والرَّغبة في امتِلاك هذه الأنا. وفي نَفْس الوقت التمايُز عنها وهنا يَكمن التطهير.

والواقع أنّ أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) تَطرّق في مَعرض تحليله للتطهير إلى الرابط العاطفيّ الذي يَجمع بين المُتفرّج والشخصيّة وسَمّاه التعاطف ***Empathia***. وهذا الرابط هو الذي يَدفع المُتفرِّج لمُتابَعة صعود البَطَل* بسعادة، وكذلك مُراقَبة سقوطه بعد الانقلاب* مع ما يَستتبع ذلك من مَشاعر خوف وشَفَقة*.

في دراسته «ولادة التراجيديا»، اعتَبر الفيلسوف الألمانيّ فردريك نيتشه F. Nietzsche أنّ التمثُّل بالشخصيّة هو أساس العمليّة الدراميّة. وهذه العمليّة تَفترض أنّ المُتفرِّج يَصِل إلى حالة تَجعله يَحكم على الشخصيّة التي يَجب أن تَحمِل شيئًا من مقوِّمات البَطَل.

والواقع أنّ التمثُّل يَتِمّ بأشكال مُتعدِّدة ومن خِلال صَيرورات مُتنوِّعة حسب النوع الفنّيّ. فهو يَتمحوَر غالبًا حول شخصيّة مُحدَّدة هي غالبًا شخصيّة البَطَل في الأنواع التي تَرتكز على وجوده. وفي حال اعتَبر المتلقّي أنّ البَطَل أفضل منه يَحصُل التمثُّل من خِلال الإعجاب به مع الإحساس بأنّه لا يُمكنه الوصول إلى مَرتبته. أمّا إذا اعتبره أسوأ منه لكنّه غير مُذنب تمامًا، فإنّ التمثُّل يَتِمّ من خِلال التعاطُف معه (وهذا ما يَحصُل في الميلودراما*). كذلك فإنّ التمثُّل في التراجيديا* مُختلِف عنه في الكوميديا* حيث لا يَتِمّ التمثُّل بالشخصيّة الرئيسيّة التي يَتِمّ انتقادها وإنّما يَتمّ التعاطُف مع الشخصيّات الشابّة الأولى ***Jeunes Premiers***.

والتمثُّل في المسرح مُختلِف عنه في السينما والتلفزيون. ففي المسرح، يَظلّ تصوير الواقع، مهما كان دقيقًا، يَخضع بشكل أو بآخر لنوع من الأسلبة* أو الشَّرطيّة*، في حين أنّ عمليّة التصوير السينمائيّ والتلفزيونيّ مع إمكانيّة تركيز الكاميرا على تَعابير الوجه وعلى التفاصيل،

وإعطاء صُورة مُطابِقة بشكل إيقونيّ للواقع تُساعِد على تحقيق إيهام أكبر، وبالتالي فإنّ التمثُّل يَكون مُختلِفًا وأكثر سهولة، خاصّة وأنّ مُمثِّلي السينما والتلفزيون هم غالبًا من النجوم.

وفي كل الأحوال تَظلّ نوعيّة التمثُّل مُرتبِطة بطبيعة المُتلقّي (سِنّه وثقافته وقُدرته على التصديق ونَوعيّة مُتابعته للعمل)، وهذا يُحدِّد بالتالي طبيعة استقبال* العَرْض وطبيعة المُتعة. وقد صَنَّف الباحث الألمانيّ هانس روبير جوس H.R. Jauss هذه المُتعة حسب معايير مُحدَّدة إلى نماذج من خِلال عمليّات بسيكولوجية مُختلِفة تتراوح بين الإعجاب والتعاطُف والشَّفَقة على الشخصيّة الضعيفة وبين الدَّهشة والاستغراب والهُزء إلخ.

يُعتبَر موقف الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من التمثُّل مَحطّة هامّة في تاريخ التعامُل مع هذا المفهوم. إذ إنّ بريشت طرحه ضِمن إعادة النظر بالهدف التطهيريّ للمسرح الأرسططاليّ*. وقد اعتبر أنّ التمثُّل الكامل بالشخصيّة يُؤدّي إلى غِياب القُدرة على الحُكم والانتقاد عند المُتفرِّج. وبريشت لم يَرفض التمثُّل وإنّما دعا إلى إعادة النظر بتوظيفه وبطريقة تَحقيقه. فقد اعتبر أنّ التعرُّف على الشخصية وعلى أفعالها هي مرحلة أُولى في عمليّة التلقّي تَستتبعها عمليّة نقد، وكأنّ المُتفرِّج يقول لنفسه« نعم، ولكن...» (انظر التغريب، الإنكار).

هذا المَوقف يُبرِّر ضِمن المنظور الإيديولوجيّ الذي انطلق منه بريشت لأنّ تَحقيق التمثُّل في المسرح الأرسططاليّ يَنطلق من افتراض أنّ الطبيعة الإنسانيّة ثابتة يُمكن عزلها عن الإطار التاريخيّ وعن التحوُّلات، وهو ما رَفَضه بريشت وسعى إلى عكسه في المسرح الملحميّ*.

جدير بالذكر أنّه كان هناك دائمًا في فلسفة الفنّ مَوقِف من التمثُّل له منحى آخر يَمتدّ من أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ق.م)، ويَرفض التمثُّل ضِمن رفض المُحاكاة* في الفنّ، ولكن من وُجهة نظر أخلاقيّة لأنّه يُمكِن أن يُشكِّل دعوة إلى الشرّ.

في القرن العشرين تَمّت إعادة النَّظر بطريقة الأداء* في المسرح الواقعيّ والطبيعيّ والتي اعتمدت التقمُّص الكامل والتّماهي مع الشخصيّة (المُمثِّل يَتمثَّل الشخصيّة والمتلقّي يَتمثَّلها عَبره)، وقد اقترح بريشت في هذا المنحى نوعًا جديدًا من الأداء التغريبيّ الذي يَجعل المُمثِّل يُحاكم الشخصيَّة التي يُؤدّيها ويَبتعد عنها ويَرويها.

كذلك فإنّه مع التحوُّلات التي طرأت على مَفهوم البَطَل في الأدب والمَسرح والفنون، صار من الصعب الحديث عن التمثُّل بشكله التقليديّ لأنّ عمليّة التمثُّل لم تَعد مُرتبطة بشخصيّة مُحدَّدة ولم تعد حتميّة، وفي حال حُدوثها فإنّها يُمكن أن تَرتبط بالموقف المطروح ككُلّ. وقد عالج الفيلسوف الفرنسيّ لويس ألتوسير L. Althusser التمثُّل بنَفْس المَنحى البريشتي حين طَرح وُجوب تخطّي تفسير التمثُّل ضِمن الإطار البسيكولوجي الضيِّق. لأنّ العمل الفنّيّ يَجب أن يُصاغ بشكل لا يَتمّ معه التمثُّل بشخصيّة مُحدَّدة فقط، وإنّما بحيث يَخلُق نوعًا من الوعي الجَماعيّ يَتمثّل نَفْسه ويَتجسّد بشكل ما في العمل الفنّيّ، وهذا ما أسماه التوسير «الوعي المتفرّج Conscience Spectatrice»، وهو وعي يَتكوّن عَبر أسلوب عَرْض المضمون الإيديولوجيّ للمسرحيّة (تسلسُل أحداث الحِكاية* وعَرْض الشخصيّات إلخ). وهو يَدفع الجُمهور* للربط والمُقارنة بين ما يراه على الخشبة وبين ما يَعيشه في حياته اليوميّة.

انظر: الإيهام، المُتعة.

■ **التَّنشيط المَسْرَحِيّ Theatrical Animation**
Animation Théâtrale

التَّنشيط المسرحيّ والثقافيّ تَعبير درج استعماله اعتبارًا من مُنتَصف القرن العشرين في الغرب ضِمن تَوجُّه عامّ لنَشْر الثقافة في الشرائح الاجتماعيّة التي كانت مُستثناة من النشاطات الفكريّة والفنيّة بشكل عامّ.

ثار النُّقاش حول مَفهوم التنشيط منذ ظهوره، فقد رَفضه البعض على أنّه وسيلة إيديولوجيّة مُوجَّهة لتكريس الأفكار، في حين وَجَد البعض الآخَر أنّه وسيلة فعّالة لأنّه لا يَسعى لتوجيه الآخرين بشكل مُباشَر وإنّما يَجعلهم يُعبِّرون عن أنفسهم بحُريّة وهذا هو المعنى الأنغلوساكسونيّ للتنشيط.

يُعتَبر التنشيط جُزءًا من حركة اجتماعيّة ظهرت في الستّينات في الغرب، ورَمتْ لكَسْر طَوق العُزلة التي دخل فيها الإنسان الغربيّ، ولتحقيق التواصُل بين أفراد المجتمع، وعلى الأخصّ في ضواحي المُدن الكبيرة والأحياء الفقيرة والعُماليّة. وقد كان المسرح أحد الوسائل الأساسيّة لتحقيق ذلك لكونه وسيلة هامّة من وسائل التواصُل بسبب الوجود الحيّ للمُمثِّل* ولمجموعة المُتفرِّجين في مكان واحد. كذلك استُخدم التنشيط المسرحيّ في مجالات أُخرى منها العِلاج النفسيّ (انظر البسيكودراما) وتأهيل المَعوقين. كما استُخدِم في المدارس في أوروبا بعد حركات أيار ١٩٦٨ لخلق علاقات جديدة بين المُعلِّمين والمُتعلِّمين تَتجاوز هدف نقل المعرفة إلى التعبير والإبداع من أجل فَسْح المَجال للتلميذ لكي يَتفتَّح.

إضافة إلى ذلك، كان هدف التنشيط المسرحيّ التوصُّل إلى جُمهور* واسع ومُتنوِّع. وهذا التوجُّه يُشكِّل امتدادًا لمطالَبة بعض رجال المسرح في فرنسا أمثال فيرمان جيميه F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) وجاك كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) وشارل دوللان Ch. Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩) وجان ڤيلار J. Villar (١٩١٢-١٩٧١) بمَسرح شعبيّ* ومسرح جوال*، وذلك منذ بِداية القرن العشرين. ويُعتَبر المركز الذي أسّسه أندريه كالڤيه A. Calvé عام ١٩٤٦ في شرق فرنسا من أوائل المراكز الدراميّة القائمة على مبدأ التنشيط المسرحيّ.

استطاع التنشيط المسرحيّ لاحقًا أن يَندرج ضمن حركة اجتماعيّة وسياسيّة أوسع في مُجتمعات العالم الثالث، وهذا ما حَقّقه رجال مسرح أمثال البرازيليّ أوغستو بوال A. Boal (١٩٣١-) في أمريكا اللّاتينيّة (انظر مَسرح المُضطهَد)، والتُّركيّ ميميت أولوسوي M. Ullusoy (١٩٤٢-) في تُركيا، واللبنانيّ روجيه عساف (١٩٤١-) في لبنان، وعملهم يَتراوح بين المسرح التحريضيّ* وبين مسرح المُداخَلة *Théâtre d'intervention*، وبين التنشيط المسرحيّ في أوساط من الهُواة يصِلون إلى حَدِّ تقديم عَرْض مُتكامِل.

بِناء على هذا المفهوم الجديد، ظهرتْ وظيفة جديدة لم تكن مَعروفة من قَبْل هي وظيفة المُنشِّط المسرحيّ الذي يَتراوح دَوره بين القِيام بمَهمّات الدراماتورج* والمُخرِج* وحتّى الكاتب المسرحيّ.

من أبرز مَظاهر التنشيط المسرحيّ الألعاب ذات الطابَع الدراميّ الارتجاليّ التي تَجِد صدًى لَدى جُمهور الأطفال واليافعين في المدارس والمَراكز الثقافيّة، وفي أماكن العمل والشارع وفي المُحترَفات المُتخصِّصة (انظر اللّعِب والمسرح)

يَنصبّ هدف التنشيط المسرحيّ في عِدّة مَحاور منها تأهيل المُتفرّج* وتربية حِسّه الدراميّ وتعريفه بمراحل العمل المسرحيّ ومُساعدته على النِّقاش والحِوار بعد حُضور العَرْض. وفي بعض الحالات يَصِل دور التنشيط المسرحيّ إلى حَدّ تَقديم المُعطَيات الأساسيّة التي تُساعد على التعبير والإبداع وتَحقيق عمل مسرحيّ حقيقيّ، وفي هذه الحالة يمكن أن يُعتبَر التنشيط جُزءًا من التجريب* في المسرح. وقد ساهم التنشيط المسرحيّ فِعليًّا في كَسْر طَوق المسرح التقليديّ وعلى الأخصّ في أمريكا حيث كان له دَوره في بُروز تجارِب مسرحيّة هامّة.

في يومنا هذا نَشهد انحسارًا لظاهرة التنشيط المسرحيّ مع التغيُّرات الجَذريّة التي طَرأت على الثقافة بشكل عامّ، ومع اضمِحلال الطُّروحات التي تُؤكّد على دَور المسرح في التغيير الاجتماعيّ.

انظر: الدراماتورج، الدراماتورجيّة، المسرح التحريضيّ.

■ **التّواصُل** **Communication**

Communication

عمليّة تَبادُل لمعلومة ما تُشكّل الرِّسالة *Message* التي يَتناقلها قُطبان هما المُرسِل *Emetteur* والمُستقبِل *Récepteur* وتَمرّ عَبر قَناة *Canal* مُحدَّدة (أسلاك الهاتف، الصوت البَشَريّ إلخ). وشرط تحقيق التواصُل هو اشتراك المُرسِل والمُستقبِل في فهم الرامزة *Code* التي صِيغت الرسالة بها. وقد صاغ اللُّغويّ الروسيّ رومان جاكوبسون R. Jackobson هذه العمليّة في نظريّة طُبِّقت على اللغة بكل أشكالها، الشَّفَويّة والمكتوبة، وعلى وسائل الإعلام والاتِّصال.

وعلى الرغم من أنّ المسرح اعتُبر الحالة المُثلى للتواصُل الإنسانيّ، إلّا أنّه كان لا بُدّ من التوقُّف عند خُصوصيّة التواصُل في المسرح وكيفيّة تحقيقها، انطلاقًا من الفُروقات ما بين عمليّة التواصُل اللُّغويّة كإيصال مُباشَر لمعلومات من مُرسِل لمُستقبِل، وبين التواصُل في المسرح كعمليّة إنتاج مُزدوجة: إنتاج الإرسال وإنتاج الاستقبال (انظر العَلاقة المسرحيّة في كلمة الاستقبال).

ثار الجَدَل طويلًا حول وجود التواصُل أو عدم وجوده في المسرح، لأنّ التواصُل يَفترض تبادُل الأدوار بين قُطبَيْ التواصُل بحيث يَتحوَّل المُستقبِل بدَوره إلى مُرسِل. وهذا ما دَفَع بعض الباحثين، وعلى الأخصّ الفرنسيّ جورج مونان G. Mounin لأن يَنفوا وجود التواصُل في المسرح كتبادُل مُتناظِر بين القُطبَيْن وفي الاتجاهين، رغم تلازُم الوجود المادِّيّ للمُرسِل والمُستقبِل معًا، ورغم التطابُق الزمنيّ لعمليّة الإنتاج المسرحيّ وإنتاج التواصُل، كما بيّن الباحث الإيطاليّ دو ماريني De Marinis في دراسته حول التواصُل. ذلك أنّ المُتلقّي في المسرح ليس مُستقبِلًا يَتحوَّل إلى مُرسِل كما في الحِوار العاديّ، وحتّى عندما يبثّ بدَوره رسالة، فإنّ رسالته تكون من طبيعة مُختلِفة عن الرسالة الأولى إلّا في حالة المسرح القائم على مُشارَكة الجُمهور* بشكل فعّال كما في المسرح التحريضيّ* مثلًا. وطبيعة رَدّ المُستَقْبِل (الجُمهور) على الرسالة في المسرح تَقتصر على كونها تعبيرًا عن الاستحسان أو الاستياء من خِلال التصفيق أو الصفير أو الاستحسان الكَلاميّ كما في المسرح اليابانيّ، وهذا يعني عدم وجود تطابُق أو تماثُل بين عمليّة التواصُل في الحياة وعمليّة التواصل في المسرح.

ومن المُلاحظ أنّه بعد مرحلة الجَدَل هذه،

وبتأثير من تَطوُّر البحوث المسرحيّة باتّجاه الانفتاح على ما هو أبعد من المَنهج اللُّغويّ والسميولوجيا*، تَمّ النظر إلى التواصُل من خلال خُصوصيّته في المسرح، وطُرح من خِلال مفهوم الاستقبال*، على أساس أنّ نظريّة التواصُل العامّة لا تَنطبق على هذه الخُصوصيّة ولا تَدخل في تفاصيل آليّة التلقّي في المسرح.

من الدِّراسات التي تَوقّفت عند خُصوصيّة التواصُل في المسرح وأكّدت على وجوده، دِراسات الباحثة الفرنسيّة آن أوبرسفلد A. Ubersfeld في كِتابَيْها «قراءة المسرح» و«مدرسة المُتفرّج».

حَلّلت آن أوبرسفلد عناصر التواصُل المسرحيّ بشكل مُفصّل، واعتبَرت المسرح وسيطًا Medium له صفاته المُحدَّدة لأنّه مُتعدِّد الأبعاد ويُخاطِب حواسّ عديدة من خِلال أقنية مُختلِفة. والرسالة فيه مُتراكِبة العناصر ولها طابَع التسلسُل في الزمان. كذلك اعتبَرتْ أنّ كُلّ عُنصر من عناصر التواصُل في المسرح له طبيعة مُركّبة:

فالمُرسِل والمُستقبِل كُلّ على حِدَة هما بالحقيقة مُرسِل ومُستقبِل مُزدوج لأنّ عمليّة التواصُل في المسرح هي عمليّة مُزدوجة، واحدة تَتِمّ بين الصالة والخشبة، والأُخرى تَتمّ بين الشخصيّات المُتحاوِرة، وتَتوضّع ضِمن الأُولى.

والرسالة في المسرح تَحمِل أيضًا طابَعًا مزدوجًا: فهناك الرسالة ١ وهي النصّ المسرحيّ المكتوب، ولها طابَع لُغويّ، لكنّها في العَرْض تُصبح الرسالة ٢، ولها، إضافة إلى الطابَع اللُّغويّ (النصّ الحِواريّ)، طابَع سَمْعيّ (أصوات وموسيقى ومؤثِّرات سمعيّة*) وطابَع بَصَريّ (مجموعة مَنظومات حَرَكيّة ولَوْنيّة وضوئيّة)، وكُلّها علامات غير معزولة عن بعضها البعض، وإنّما تَنتظم وتَتداخل ضِمن منظومات تُكوِّن الرسالة. وإيصالها يَتِمّ ضِمن أقنية مُختلِفة (الحِبال الصوتيّة وجَسَد المُمثِّل وأشعّة الضوء إلخ). وإدراك* هذه الرسالة يأخذ طابَع التتالي الزمنيّ.

من ناحية أُخرى، تَجِد أوبرسفلد أنّ المُرسِل في المسرح هو خُلاصة اجتماع عَمليّات بثّ مُتعدِّدة. فهناك كاتب النصّ (مُرْسِل الرسالة ١) والمُخرِج* والدراماتورج* والمُمثِّل* وكُلّ تِقنيّي المسرح المُشارِكين في العَرْض (مُرْسِل الرسالة ٢)، والرسالتان تتداخلان بنسبة ما لكنّهما لا تتطابقان. وبنَفْس الآليّة يَكون المُستقبِل مُركَّبًا فهناك بالنسبة للرسالة ١ القارئ، أمّا بالنسبة لمُستقبِل الرسالة ٢ فهو مُستقبِل مُزدوج: مُتلقّي الحوار*، أي الشخصيّة المُخاطَبة، ومُتلقّي الخِطاب* المسرحيّ أي المُتفرِّج* الذي يَستقبل مُجمَل الرسالة المسرحيّة.

وتَكمُن خُصوصيّة الرسالة المسرحيّة في أنّها تَتحقّق فِعليًّا، ويَتعامل معها المستَقْبِل (المُتفرِّج) على أنّها صحيحة مع إدراكه بأنّها غير حقيقيّة (أي أنّ ما يراه هو مسرح وليس الواقع)، فهو يُدرك على سبيل المِثال أنّ موت الشخصيّة على الخشبة ليس موتًا حقيقيًّا وإنّما تمثيل، وهذا هو الإنكار*. نتيجة لذلك فإنّ عمليّة التأثُّر بالعَرْض تختلف عمّا يَحصُل في عمليّات التواصُل الأُخرى في الحياة.

كذلك الأمر بالنِّسبة لنوع العَلاقة التي يَخلقها المسرح بين الرسالة ومُستقبِلها. فالمُستقْبِل في المسرح يَعرف أنّه مَعْنيّ بالرسالة، لكنّ تماسّه معها غير مُباشَر، ويَمرّ عَبر العَلاقة بين الشخصيّات. وحتّى عندما يتلقّى أجزاء من الرسالة بشكل مُباشَر (إضاءة، صوت إلخ) فإنّه لا يَستطيع الردّ عليها مُباشَرة لأنّها لا تَتوجّه إليه

بشكل مُعلَن إلّا في حالات نادرة مِثل التوجُّه* إلى الجُمهور.

وفي المسرح لا تُوجَد رامزة واحدة، إنّما روامز* مُتعدِّدة. فهناك روامز لُغويّة وحركيّة وصوتيّة ولونيّة إلخ، إضافة إلى الروامز الاجتماعيّة والثقافيّة والروامز المسرحيّة البحتة التي تشكّلت عبر تاريخ المسرح، ومنها روامز المكان* المسرحيّ والأداء* وغيرها، وعلى معرفة هذه الروامز تَتوقف القُدرة على تفكيك الرِّسالة وتركيبها، أي عمليّة فَهْم الرسالة لتحقيق التواصُل.

من ناحية أُخرى، تَجِد أوبرسفلد أنّ كُلّ الوظائف التي حَدّدها جاكوبسون لعمليّة التواصُل في اللغة موجودة ليس فقط في النصّ المسرحيّ وإنّما أيضًا في العَرْض. وهي كذلك تَتوقّف عند ثلاثة عناصر أساسيّة في عمليّة التلقّي أو الاستقبال المسرحيّ: الأُولى تَتعلّق بكيفيّة قِراءة بُنية النصّ المسرحيّ، والثانية تَتعلّق بالرسالة المسرحيّة التي تَحتوي على مُحرِّضات Stimulus تَستحثّ الفِعل عند المُتفرِّج، والثالثة تَتعلّق بالطابَع الإنكاريّ للرسالة المسرحيّة، وهي بهذا التحليل تتجاوز مفهوم التواصُل لتَقترب من مفهوم الاستقبال.

انظر: الاستقبال.

■ التَّوَجُّه للجُمْهور **Adresse au Public**
Adress to the Audience

شكل من أشكال الخِطاب* المسرحيّ يُوجَّه فيه الكَلام للجُمهور* مُباشَرة.

هناك حالتان يأخذهما التّوجُّه للجُمهور في العمل المسرحيّ. في الحالة الأولى يَدخل هذا الخِطاب ضِمن السِّياق الدراميّ ويكون صاحب القَول فيه هو الشخصيّة* أو المُمثِّل*، وفي هذه الحالة يَشعر المُتفرِّج* أنّ ما يُقال له هو ارتجال وليد اللّحظة. في الحالة الثانية لا يَدخل هذا الشكل من الخِطاب في السِّياق الدراميّ، وإنّما يأتي في الاستهلال* (برولوغوس) الذي تُفتتَح به المسرحيّة أو الإيبلوغوس (الخِتام) ***Epilogue***، ويكون صاحب الخِطاب فيه هو الكاتب بشكل مُعلَن وليس الشخصيّة أو المُمثِّل.

وتَقليد التوجُّه للجُمهور كان موجودًا في المسرح الغربيّ على مدى تاريخه وخاصّة في الكوميديا*. ففي الكوميديا اليونانيّة، كان المُمثِّل يتوجَّه إلى الجُمهور مُباشَرة في المَقطع المُسمى الخانِقة ***Parabase***. وفي مسرح القُرون الوسطى وخاصّة المسرح الدِّينيّ*، استَخدم الآباء اليسوعيّون هذا النوع من الخِطاب المُباشَر لأغراض تعليميّة. كذلك عَرف المسرح الإليزابثيّ ومسرح عصر النهضة في إيطاليا التوجُّه للجُمهور إمّا في الاستهلال أو ضِمن الحِوار*.

غالبًا ما يُحقِّق التوجُّه للجُمهور نوعًا من كَسْر الإيهام يُلغي الجِدار الرابع* الوَهميّ الذي يَفصِل بين الخشبة والصالة* ويُؤكِّد على المسرحة*، وخاصّة عندما يأتي على شكل خُروج عن الدَّور الذي يُؤدّيه المُمثِّل. ولذلك فإنّ التوجّه للجُمهور لا يَدخل ضِمن أعراف المسرح الدراميّ (انظر دراميّ/مَلحميّ).

استَخدم المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) هذه التّقنيّة بشكل مُتكرِّر ومُعلَن بحيث أصبح التوجُّه للجُمهور أحد تِقنيّات المسرح المَلحميّ* لتحقيق التغريب*، وهذا ما نَجِده في مسرحيّته «رجل برجل» وخاصّة مَشهَد «البُرهان على التحوُّل» في اللوحة التاسعة، وكذلك في نِهاية مسرحيّة «دائرة الطباشير القوقازيّة» عندما يَتوجه القاضي أزداك للجُمهور ويَطلب رأيه، وفي الإيبيلوغوس الذي

يلي هذا المَشهد. كذلك فإنّ مسرحيّة «غضب فيليب هوتز المسعور» (١٩٥٨) للألمانيّ ماكس فريش M. Frisch (١٩١١-١٩٩١) تَجعل من الجُمهور شاهدًا على ما يَحصُل، ومسرحيّة «إهانة للجُمهور» للألمانيّ بيتر هاندكة P. Handke (١٩٤٢-) هي بأكملها تَوجُّه مُباشَر للجُمهور.

في بعض الصِّيَغ المسرحيّة مِثْل مسرح الأطفال* والمسرح التحريضيّ* والهابننغ*، وفي كُلّ أنواع المسرح التي تَقوم على مُحاورة المُتفرِّج، تَسمح هذه التِّقنيّة للمُمثّل أن يَتلمّس مدى تَجاوب الجُمهور مع العَرْض، وأحيانًا تصل لحَدّ تحريض المُتفرِّج وحَثّه على الفعل، كما تَخلُق نوعًا من التواصُل* المُباشَر بين المُمثِّل والمُتفرِّج.

عَرَف المسرح العربيّ منذ البِداية تِقنيّة التوجُّه للجُمهور وخاصّة في عُروض الروّاد الأوائل وفي الكوميديا حيث كان المُؤلِّف يُخاطِب جُمهوره في بِداية المسرحيّة أو في خِتامها. لا بل إنّ العَلاقة بين الصالة والخشبة كانت تَسير أحيانًا في اتِّجاهين. فقد دَرجتْ عادة أن يَقوم المُقرِّظون الذين يَحضُرون العَرْض بمديح المُمثِّلين بعد الفصل الثاني أو الثالث. أمّا المسرح العربيّ المُعاصِر فقد استَمدّ هذه التِّقنيّة من تقاليد الفُرْجة الشعبيّة حيث يَدخل التوجُّه للجُمهور ضِمن القالب السرْديّ في تقاليد الحكواتي* والمدّاح. وقد استُخدم التوجُّه للجُمهور بكثافة لإقحام الجُمهور في اللُّعبة المسرحيّة ولتحقيق المَسْرحة كما في مسرحيّتَيْ «سهرة مع أبي خليل القبّاني» و«حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» للسوريّ سعدالله ونّوس (١٩٤١-).

انظر: الحِوار، المونولوغ، الاستِهلال، الحديث الجانبيّ.

■ **التِّيمَة** **Thema**

Thème

كلمة Thème مأخوذة من اليونانيّة Théma التي تعني ما يُعرَض وما يُمكن أن يَكون موضوع بَحث. في اللُّغة العربيّة يُمكن أن تُترجَم التيمة بكلمة «الموضوع»، لكنّ هذه الترجمة غير دقيقة ولذلك تُستعمَل الكلمة بلفظها الأجنبيّ في الخِطاب النقدي.

والتيمة مَفهوم يَتعلّق بالآداب والفنون بشكل عامّ، وقد عَرف المُصطلَح مع الزمن تَطوُّرًا في المعنى وصار يَدلّ على الفِكرة الجوهريّة المُجرَّدة التي تَتجسَّد بشكل ما في العمل الفنّيّ أو الأدبيّ والمسرح ضِمنًا. أي أنّ التيمة هي عُنصر من المضمون يَتجلّى بشكل ما على صعيد الشكل، إنّها وَحدة معنى.

يُمكن أن تَتحدَّد التيمة بشكل مقصود أو بشكل لا واعٍ، ويُمكن أن تَتكرَّر في العمل الواحد أو في مُجمَل أعمال مُؤلِّف ما بحيث تُشكِّل مُخطَّطًا يَرتبط ببُنية العمل. من هذا المُنطلَق يُمكن تَقصّي التيمة في عمل واحد، أو في عِدّة أعمال لكاتب ما (تيمة الحَرْب عند المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)، أو في اتِّجاه فنّيّ أو أدبيّ ما، أو في أدب فترة زمنيّة مُعيَّنة (تيمة البُطولة والواجب في أدب القرن السادس عشر والسابع عشر). كما يُمكن مُقارنَة شكل معالجة نَفْس التيمة لدى كُتّاب مُختلِفين (تيمة البُخل عند المسرحيّ الفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) وعند الرِّوائيّ الفرنسيّ بلزاك Balzac، تيمة الغِواية «الدون جوانية» عند موليير والمسرحيّ الإسبانيّ تيرسو دي مولينا Tirso de

Molina (١٥٨٣-١٦٤٨).

يُمكن أن يَحتوي العمل الأدبيّ أو الفنّيّ الواحد على عِدّة تيمات، لكنّ ذلك لا ينفي وجود تيمة عامّة هي الفكرة المركزيّة للعمل. وقد أطلق بريشت على التيمة العامّة في المسرحيّة تسمية الغستوس الأساسيّ *Gestus fondamental* (انظر غستوس).

يَتقاطع مفهوم التيمة، حَسَب نوعيّة العمل ووضعه فيه، مع مفاهيم أُخرى يُمكن أن نَجِدها على صعيد الشكل أو على صعيد المضمون مثل التفصيل التصويريّ في اللوحة أو الفِكرة أو المَقولة topic أو الموضوع في العمل الفِكريّ، ومثل النَّغمة في الموسيقى حين تَتكرّر وتُشكِّل ما يُسمّى اللّازمة *Leitmotif*.

لكنّ التيمة في الأدب أو المسرح لا تَتطابق دائمًا مع الموضوع Sujet، وإن كان المعنى الأقرب لها. ففي بعض الأحيان نَتكلّم عن التيمة في مسرحيّة أو رِواية ما، ونَقصِد بذلك موضوعًا مِثْل الحُبّ أو الحرب، أو مفهومًا مِثْل الحُريّة أو الديموقراطيّة، أو فكرة مِثْل الموت. وتَظلّ التِّيمة عند كاتب مُعيَّن هي التجسيد الملموس لموضوع ما. وبالتالي عندما يَستعير الكاتب الموضوع من غيره لا نَجِد بالضَّرورة نَفْس التيمة في العمل الثاني.

النَّقد التيماتيّ:

ظَهَر النَّقد التيماتيّ *Critique thématique* وتَطوّر في بداية هذا القرن كرَدَّة فعل على الدِّراسات النقديّة التقليديّة التي تَركّز بحثها على ما هو خارج العمل الأدبيّ أو الفنّيّ مِثْل حياة الكاتب أو سِمات العصر الذي عاش وكتب فيه. وقد شَكّل النقد التيماتيّ نُقطة تقاطُع بين نظريّة الأدب وتاريخ الأدب لأنّه رَكّز التحليل على مادّة البحث قبل النظر إلى ما هو خارج عنها.

والنَّقد التيماتيّ يَدرس التشكيلات التي يَتّخذها العالَم الخياليّ لكاتب ما، مُعتبرًا أنّ الصُّوَر والمضمون واللُّغة هي منظومة علامات يجب استقراؤها، وأنّ هذه العلامات تَرجِع إلى بُنية نَفسيّة لشخص ما كفرد أو لمجموعة بَشَريّة؛ وهي مَوقِف مُحدَّد من الحياة وشكل من أشكال الحَساسيّة والخيال والحُلم. وهذا الطرح يُفسِّر اتّكاء النقد التيماتيّ على عُلوم أُخرى تَطوَّر مع تَطوُّرها مِثْل عِلْم النَّفْس الذي أطلقه عالِم النَّفْس النمساويّ سيغموند فرويد S. Freud، وعِلْم الأنتروبولوجيا* فيما بعد.

تَبلوَر النقد التيماتيّ مع دِراسات الفيلسوف الفرنسيّ غاستون باشلار G. Bachelard الذي قام بِدراسة شبكات التيمات المُسيطرة وتشكيلاتها وتَحوُّلاتها في العمل الأدبيّ كما تَتجلّى في الصُّوَر والخِطاب وغيرها، ورَبَطها بمُخيِّلة الكاتب. وقد اعتمد باشلار خمسة عناصر أساسيّة في تحليل التخيُّلات الشِّعريّة هي الماء والأرض والهواء والنار، إضافة إلى الفضاء. وقد اعتَبر باشلار أنّ هذه العناصر هي المُكوِّنات الماديّة الثابتة للخيال، وأنّها الأساس الذي يُمكن من خِلاله قِراءة التيمات الخاصّة بكُلّ عمل. وغالبًا ما تَكون التيمات مُترابِطة فيما بينها وتَتجاوز المُستوى الأدبيّ لأنّها يُمكن أن تَرتبط ببُنية الخيال، وهذا ما يُوضّحه باشلار من خِلال تحليله لمسرحيّة «دون جوان» لموليير، فقد أُنقذ دون جوان من الغَرَق (ماء)، وأغوى فَلّاحتين (أرض)، وادّعى أنّه حُرّ كالهواء (هواء) وانتهى مَحروقًا بنار غير مَرئيّة (نار).

بعد باشلار تَطوّرت الدِّراسات التيماتيّة واغتنتْ بتقاطُع الفلسفة مع عِلْم النَّفْس والأنتروبولوجيا وغيرها، وصار النقد التيماتيّ

جُزءًا من مَناهج أخرى نَقديّة منها الدِّراسات البُنيويّة* والدِّراسات النفسيّة التي تقوم على تَقصّي التيمات المُسيطرة والمُتكرِّرة لَدى كاتب ما لسَبْر إرهاصات اللّاوعي لَديه، وتَقصّي تَجلّيات ذلك في العمل. ومن الأعمال النقديّة الهامّة في هذا المجال دِراسة الباحث الفرنسيّ شارل مورون Ch. Mauron في النقد النَّفسانيّ وتحليله لأعمال المسرحيّ الفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩).

في تَوجُّه آخَر، ظهرت دِراسات تَجاوزت عِلم نَفْس الفرد إلى الجماعة، فقد بحث عالِم النَّفْس السويسريّ كارل غوستاف يونغ C.G. Jung عن صُوَر هي نَماذِج بِدائيّة مُسيطِرة Archétypes في الأدَب، ووسَّع الفرنسيّ جيلبير دوران G. Durand ذلك المَنحى في مَجال الأنتروبولوجيا فاعتَبر أنّ الخيال هو ديناميكيّة مُنظَّمة يُمكن أن نَستقصيها عند الجَماعة. بينما اعتَبر الباحث الأميركيّ نورمان فراي N. Fray الدَّورات الطبيعيّة والصُّوَر الفضائيّة العناصر الأساسيّة في تَحليله لتيمات الأسطورة وربطها بالمجتمع.

وقد سَمح هذا المنحى الجديد بربط النصّ بالمُغامرة الجَماعيّة الرُّوحيّة أو بالخيال الجَماعيّ الذي يَتجلّى في الأساطير. ولذلك ساعدت هذه الدِّراسات على تطوير دِراسة الأُسطورة التي صارت تُعالج كنصّ وكتيمة.

النَّقد التِّيماتيّ والدِّراسات المَسْرَحِيّة:

على الرَّغْم من العَلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون في النصّ الدراميّ إلّا أنّ التحليل التيماتيّ يَفترِض، في البِداية على الأقلّ، التركيز على المضمون وحده لعَزْل التيمة وتحديدها، ومن ثَمّ استكمال العمليّة بربط المضمون بالشكل. وتَحديد التيمة أمر يَنطلق من ذاتيّة الباحث ويَتعلّق بالتداعيات الشخصيّة للقارئ أو المُحلِّل، ويُمكن أن يُؤدي إلى تحليل تأويليّ له طابع ذاتي. ومع ذلك فإنّ هذه المرحلة تَظلّ مُفيدة جدًّا على مُستوى البحث وعلى مُستوى الإخراج* لأنّها تُقدِّم مبدأً تَنظيميًّا للعمل الدراميّ وتُعطي ترتيبًا مُعيَّنًا لعَلاقة التيمات ببعضها وتُوجِّه القِراءة* (انظر البُنيويّة والمسرح). ففي مسرحيّة «لُعبة الحُبّ والمُصادفة للفرنسيّ بيير ماريڤو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) مثلًا، يُمكن اعتبار «النظرة» التيمة الأساسيّة التي يَرتكز عليها الفعل المسرحيّ بأكمله (النظرة - التعرُّف - النظرة إلى الذات... إلخ)، كما يُمكن تَقصّي تيمات أُخرى يؤدّي اعتمادها إلى تَغيُّر كُلّ مَنحى القراءة الإخراجيّة لهذه المسرحيّة.

والواقع أنّ المُخرِج* قد يُقرِّر من خِلال قيامه بِدراسة تيماتيّة إظهار تيمة مُعيَّنة أو إبرازها في العَرْض على المُستوى البَصَريّ أو على مُستوى الخِطاب من خِلال تعديلات في النصّ، أو إجراء توليفة لِعدّة نُصوص تَدور حول تيمة واحدة (انظر الإعداد)، أو من خلال استخلاص هَواجس الكاتب من خلال النصّ. ولعلّ المِثال الأوضح على ما يُمكن أن تُقدِّمه دراسة التيمة على مُستوى إنتاج قراءات جديدة للنصّ الواحد هو مسرحيّة «دون جوان» لموليير حيث تكون تيمة القرين أو تيمة الصُّورة والظِّلّ (الثُّنائيّ دون جوان/سغاناريل ودون جوان/الحاكم) مَجالًا لإنتاج تنويعات عديدة حول هذا النصّ.

ث

■ **الثارثويللا** **Zarzuela**

Zarzuela

كلمة ثارثويللا هي اسْم قَصْر للصَّيْد كان يَتردّد عليه ملك إسبانيا وتُقدَّم في باحته عُروض غِنائيّة.

تُطلَق هذه التسمية على مَسرحيّات غِنائيّة ظهرت في القرن السادس عشر تُقدِّم لوحات من المجتمع. تتألّف الثارثويللا من فصل واحد أو عِدّة فصول، وتَتناوب فيها المَقاطع الشِّعريّة والأغاني وأناشيد الجوقة* مع الحِوار* الكلاميّ الذي يَغلِب عليه طابَع المُحاكاة التهكُّميّة*، كما تكثر فيها الحِيَل المسرحيّة.

تكمن أصول الثارثويلا في الفواصل* الغِنائيّة والراقصة التي كانت تُرافق عُروض التراجيكوميديا* وأفرَزتْ فيما بعد المسرح الغِنائيّ* الإسبانيّ. وهي تُعتبر الصيغة المَحليّة للأوبريت* رَغم أنّها غالبًا ما تَستمدّ بعض أجزائها أو مواضيعها من الأوبرا*..

تنتمي الثارثويللا إلى ما يُسمّى في إسبانيا النوع الصغير *Gènero chico*، وقد عَرفتْ فترات ازدهار (القرن السابع عشر والتاسع عشر) وفترات تَراجُع (القرن الثامن عشر وبداية القرن العشرين) بسبب مُنافسة أنواع أُخرى لها مثل الميلودراما*.

في يومنا هذا هناك عودة إلى الثارثويللا التي صارت تُقدَّم في كل أنحاء إسبانيا، وقد صارت الموسيقى فيها العُنصر الأهم. ولذلك تُعرَف اليوم باسْم مُؤلِّف الموسيقى وليس مُؤلِّف النصّ.

من أشهر كتاب الثارثويللا في القرن السادس عشر الإسبانيّ كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١) الذي جَعل منها نوعًا مُتكاملًا وكتب أوّل نصّ حمل اسْم «أكاليل غار لأبولو» (١٦٥٨)، ورامون ديللا كروز R. Della Cruz (١٧٣١-١٧٩٥) الذي جَدّد في أسلوب الثارثويلا بإدخاله حَبْكة* مأخوذة من الحياة اليوميّة.

في القرن التاسع عشر برز اسْم باربييري Barbieri الذي أنشأ مسرح الثارثويلا في مدريد عام ١٨٥٦ وكتب «اللعب بالنار» عام ١٨٥١ وغيرها.

انظر: الكوميديا الموسيقية، الأوبريت، المَسرح الغِنائيّ.

■ **الثُّلاثِيَّة** **Trilogy**

Trilogie

انظر: الرُّباعِيَّة

ج

■ **الجامِعِيّ (المَسْرَح-)** **University theatre**
Théâtre Universitaire

صِيغة لتقديم عُروض مسرحيّة في إطار الجامعات، أي بتمويل من المُؤسَّسة الجامعيَّة وعلى مَسارحها، أو لتَجمُّع مُهتمّين بالمسرح من الوسَط الجامعيّ، وفي هذه الحالة يكون المسرح الجامعيّ إحدى صِيغ مسرح الهُواة*.

يَعود المسرح الجامعيّ بأصُوله إلى العُروض التي كان يُقدِّمها الطَّلَبة في الكُلّيات والجامعات في إنجلترا وفرنسا وألمانيا منذ القرن الخامس عشر. وقد لَعِب هذا التوجُّه دَوره في ترسيخ أصول الإلقاء* وفي نشر الربرتوار* المسرحيّ القديم، وفي التعريف بنظريّات المسرح، وتلك كانت على الأخصّ مُساهمة المجموعة التي أُطلق عليها اسْم فُطنَاء الجامعة *University Wits* في إنجلترا بين عامي ١٥٧٩ و١٥٩٩.

أمّا الصيغة الحديثة للمسرح الجامعيّ فقد بدأت في أوروبا ما بين الحربين العالميّتين الأولى والثانية من خلال تَجمّع مُثقَّفين وكُتّاب مثل الإسباني فدريكو غارسيا لوركا **F.G. Lorca** (١٨٩٨-١٩٣٦) مع فرقة لاباراكا في إسبانيا (١٩٣٣)، والباحث الفرنسيّ رولان بارت **R. Barthes** مع جَماعة الحَضارة القديمة في السوربون في فرنسا (١٩٦٣). في هذه التجارِب كان الجامعيّون يَعملون على تَرجمة وتقديم نصوص من كلاسيكيّات الأدب اليونانيّ والرومانيّ، أو يُحاولون إحياء أمكنة العَرْض المسرحيّة التقليديّة (تقديم عُروض في مسرح ديونيزوس في اليونان).

وأهمِّيّة المسرح الجامعيّ تكمن في أنّه يَسمح بتشكيل نَواة للبحث في مَجال المَسرح من خِلال الربط ما بين الأفكار النَّظريّة والمعرفة الأكاديميّة وبين النشاطات الإبداعيّة الخَلّاقة. كذلك فإنّ تَنوُّع الخَلفيّات الثَّقافيّة للعاملين فيه ومَعرفتهم بالأدب والفنون يَسمح بتحقيق عُروض فنّيّة مقبولة.

يُمكن أن تُعتبر عُروض تَخرُّج طَلَبة المعاهد* المسرحيّة أكثر أشكال المَسرح الجامعيّ اكتمالًا بسبب طَبيعة الدِّراسة الاختصاصيّة، ولكون المُشرفين على هذه العُروض من المسرحيّين المعروفين (انظر إعداد المُمثِّل).

قَدَّمت الفِرَق الجامعيّة للحَرَكة المَسرحيّة في أوروبا أهم مُخرجيها مثل السويديّ إنغمار برغمان **I. Bergman** (١٩١٨-) والفرنسيّة آريان منوشكين **A. Mnouchkine** (١٩٣٩-). وفي العالَم العربيّ أيضًا بدأ الكثير من المسرحيّين الهامّين حياتهم المسرحيّة في إطار الجامعة ومنهم المُخرِج اللبنانيّ روجيه عساف (١٩٤١-) الذي ساهم عام ١٩٦٥ في نَشاطات المركز الجامعيّ للدِّراسات الدراميّة الذي أفرز بَحثًا وأشكالًا مسرحيّة هامّة. والمُخرج السوريّ فواز الساجر (١٩٤٨-١٩٨٨) الذي قَدَّم أعمالًا هامّة في إطار المسرح الجامعيّ في سوريا في السبعينات.

انظر: التّعليمي (المَسرح–)، المَدرسيّ (المَسرح–).

■ **الجِدار الرابع** **The Fourth Wall**
Le Quatrième Mur

الجِدار الرابع هو جِدار وَهميّ يُفترَض وجوده في مُقدِّمة الخشبة *Proscenium*، أي في الحدّ الفاصل بين الخشبة* والصالة*. والجِدار الرابع هو مفهوم له عَلاقة بشكل التلقّي الذي يَقوم على الإيهام*، ويَرتبط بشكل مَعماريّ مَسرحيّ مُحدَّد هو العُلْبة الإيطاليّة*.

يُعتبَر المسرحي الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) أوّل من استَخدم هذا التعبير في عَرْضه لسُبُل التوصُّل إلى تقديم الحقيقة على الخشبة، وقد عنى به أنّ الكاتب والقائم على إعداد العَرْض والمُمثِّل* يَجب أن يَنسوا وجود المُتفرِّج*، وأن يُقدِّموا العمل كما لو أنّ السِّتارة* لم تُرفع بعد. وقد اعتَبر ديدرو التوجُّه* للجُمهور حالة استثنائيّة لا يَجب التوقُّف عندها.

أخَذتْ فِكرة الجِدار الرابع الوَهميّ أبعادها مع المسرح الطبيعيّ (انظر الطبيعيّة والمسرح، الواقعيّة والمسرح) الذي يَقوم على عرض شريحة من الحياة *Tranche de vie* ويَفترِض أنّ الحدث يَتمّ كما في الواقع. وقد تَرافقت فكرة الجِدار الرابع الذي يَفصِل بين عالَم الوهم الذي هو الخشبة وعالَم الواقع أي الصالة مع اعتماد شكل جديد في الأداء* يَتجاهل وجود المُتفرِّجين، مِمّا يجعل من هؤلاء دُخلاء مُتلصِّصين على الحدث. كما تَرافقت مع تَصوُّر مُحدَّد للفضاء* المسرحيّ وللديكور* تكون فيه الكواليس* (التي تُمثِّل حديقة أو مَطبخًا أو شارعًا إلخ) امتدادًا للفضاء وللديكور المُشيَّد على الخشبة.

ولأن الجِدار الرابع يَرتبط تمامًا بالإيهام في حُدوده القُصوى، فقد انتقده المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في نظريّته حول المسرح المَلحميّ* واعتبره أحد الملامح الرئيسيّة للمسرح الأرسطاليّ*.

انظر: الإيهام، العُلْبة الإيطاليّة، الخشبة والصالة، الفَضاء المسرحيّ.

■ **الجَريدَة الحَيَّة (مَسْرح–)** **Living Newspaper Theatre**
Théâtre Journal

أقدم أشكال المَسْرح الوَثائقيّ التّسجيليّ* يَقوم على عرض الأحداث الساخنة وتَقديمها على شكل قِراءة مُقتطفات من الصُحُف في تَجمُّعات عامّة أو تقديم مَشاهد تمثيليّة قصيرة بهَدَف إعلاميّ أو تَحريضيّ.

ارتَبط استخدام هذه الصيغة بظُروف تاريخيّة مُحدَّدة استدعتْ التوجُّه المُباشَر لجُموع كبيرة بغاية تَوجيهها إيديولوجيًّا. ففي فترة كومونة باريس عام ١٨٧١ وما بعدها، كان الثُّوار يُقدِّمون أحداث اليوم في نِهاية النهار ضِمن تَجمُّع كبير على شكل استعراضيّ مسرحيّ. وفي فترة العشرينات في روسيا كان الجيش الأحمر يُقدِّم عُروضًا تَتضمَّن مَشاهد تمثيليّة قصيرة عن الأحداث الجارية تَقوم بالتعليق عليها والربط بينها شَخصيّة* مِحوريَّة هي شَخصيّة المُحرِّر.

وقد شَكَّلت صيغة مسرح الجَريدة الحيَّة أساسًا لِما ظَهر لاحِقًا تحت اسْم المسرح التحريضيّ* في روسيا وفي ألمانيا، ثم انتشرت في بَقيّة دول أوروبا وفي الصين.

في الولايات المتحدة الأمريكيّة، وفي فترة الإصلاح New Deal الذي قام به الرئيس روزفلت عام ١٩٣٣، كانت صِيغة مسرح الجَريدة

الحَيَّة مُرتبِطة بمشروع المسرح الفيدراليّ الذي تأسّس عام ١٩٣٥ وكان أعضاؤه من العاملين في المسرح والصّحافة. وقد هَدَف مسرح الجَريدة الحَيَّة في أمريكا إلى استقصاء الظَّرف الاجتماعيّ السياسيّ وخَلْق فُرَص لمعالجته. أي أنّه تَخطّى شكل العرض الإخباريّ إلى ما هو أبعد تأثيرًا مِمّا أدّى إلى منعه.

ومسرح الجَريدة الحَيّة يُعتبر نَموذجًا لاستخدام المسرح كوسيلة اتّصال، ولذلك يُمكن تبرير انحسار هذه الصيغة في أوروبا وأمريكا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية بتَطوُّر وسائل الإعلام التسجيليَّة الأخرى التي لها صِفة الديمومة والانتشار السريع مِثل التسجيلات الصوتيّة الحَيّة والأفلام المُصوَّرة في السينما والتلفزيون (انظر وسائل الاتّصال والمسرح).

أفرز مسرح الجَريدة الحَيّة أشكالًا أُخرى أهمّها المسرح الوَثائقيّ التسجيليّ الذي ظهر في الستّينات خِلال فترة حرب فيتنام، وعُروض الهابننغ* التي استَمدّت من هذه الصِّيغة أسلوب التعامُل المُباشَر مع الجُمهور* ودفعه للتفاعُل مع الأحداث.

انظر: الوَثائقيّ التسجيليّ (المَسرح-)، التحريضيّ (المَسرح-).

■ الجُمهور Public

Public

تسمية الجُمهور في اللُّغة العربيّة مأخوذة من كلمة جَمهرة التي تَعني التَّجمُّع. أمّا كلمة **Public** فمأخوذة من اللّاتينيّة **Publicus** التي تَدلّ على كُلّ ما يَنتمي إلى جماعة في إطارها العامّ.

والجُمهور هو مجموعة من الناس تَجتمع لحضور ومُتابعة احتفال ما أو لُعبة رياضيّة أو عَرض مسرحيّ أو فَنّي، ويُقال أيضًا الحُضور والمُشاهِدين. وقد اصطُلِح أيضًا على تسمية مُتابعي أعمال كاتب أو مُخرِج أو مُمثِّل أو مغنٍ أو نوع مُحدَّد من العُروض جُمهورًا فيقال جُمهور مسرح البولڤار* أو جُمهور المسرح التجاريّ*، كما تُطلَق على مُتابِعين دائمين لظاهرة فَنّيّة أو دراميّة مِثل جُمهور الأوبرا* إلخ.

ووجود الجُمهور الحي كمجموعة أفراد ضَرورة لِقيام العَرْض المسرحيّ الذي لا يَكتمل بدونه، وشرط لتحقيق التواصُل* بين مُرسل ومُتلقّ. كذلك يُشكِّل الجُمهور القُطْب المُقابِل للعَرْض كما تَتقابل الخشبة* والصالة في العَمارة المسرحيّة*.

يُمكن أن يَتشكّل الجُمهور بشكل عَفْويّ من خِلال وجود نِقاط التقاء تَجمَع بين أفراده تَلقائيًا، أو نتيجة لاهتمام مقصود بخلق جُمهور مُحدَّد كما يَحصُل في المسارح التابعة للمَراكز الثقافيّة أو في المسرح العُمّاليّ* أو المسرح المدرسيّ* حيث تَتحدّد تسمية هذه الأشكال* المسرحيّة من خِلال نوعيّة الجُمهور الذي تَتوجّه إليه.

والواقع أنّ الكتابة المَسرحيّة تُبنى على تَصوُّر مُسبَق لجُمهور مُحدَّد له مُواصفات عامّة مَعروفة سَلَفًا، مِثل الوَضع الثَّقافيّ والمعرفة بالمسرح واللُّغة التي يَفهمها والذائقة العامّة وأُفُق التوقُّع*، وأحيانًا نَوعيّة الأعراف* المسرحيّة التي تَتعلّق بشكل التلقّي. لا يُشكِّل عدد أفراد الجُمهور مِعيارًا. فجُمهور مسرح الحُجرة* قليل العدد بينما كان جُمهور المسرح اليونانيّ القديم هو المدينة برُمّتها. كذلك لا تُشكِّل الجَمهرة بحَدّ ذاتها أيضًا مِعيارًا، فمسرح الأسواق* الذي كان يُعرَض في المُناسبات وفي الهواء الطَّلْق وعلى خشبات مُرتجلة كان يُقدَّم لمجموعة من المُتفرِّجين جَمعت بينهم الصُّدفة فقط، فهم أفراد

أو مَجموعات صغيرة يُتابعون العرض أو جُزءًا منه ويُمضون في سبيلهم. من هذا المُنطلَق كان لا بُدَّ تاريخيًّا من أن تَتحقّق شُروط مُعيَّنة ليُمكن الكلام عن الجُمهور ككِيان اجتماعيّ تَجمَع بين مُكوِّنيه صِفات مُشتَركة منها:

- الرَّغبة في مُتابعة عَرْض مُحدَّد.
- الدَّيمومة والتَّكرار، أي الرَّغبة في مُشاهدة عرض آخر له نَفْس المُواصفات.
- وجود إطار اجتماعيّ ثقافيّ مُحدَّد (المدينة، القرية الخ) يَتكوَّن الجُمهور ضِمنه.
- وُجود فَصْل ما بين الجُمهور ككِيان مُستقِلّ وبين المُمثِّلين ككِيان من نَوْع آخر، وبين حَيِّز الفُرْجة المُستقِلّ وحَيِّز اللَّعِب ***Aire de jeu*** الذي يَتِمّ فيه العَرْض. لم يَتحقّق هذا الشرط تاريخيًّا إلّا عندما أخذ العَرْض طابَعًا حِرفِيًّا مُختلِفًا عن الاحتفال* أو الكرنفال* أو اللَّعِب. ففي بِدايات المسرح الدِّينيّ* الذي وُلِد في الغرب داخل الكنيسة والمَعبَد، لم يكن هناك مَجال لفصل واضح بين المُمثِّلين والمُشارِكين. كذلك فإنّ الفصل المكانيّ الواضح بين الصالة والخشبة، أي بين حَيِّز الأداء وحَيِّز الفُرْجة لم يَتحقَّق إلّا مع ظُهور مكان ثابت ومُستقِلّ للعَرْض المسرحيّ هو العَمارة المسرحيّة. كذلك صار هناك جُمهور مُحدَّد بشكل أوضح مع تعميق الاختِلاف بين مواقع الفُرْجة، فالمَقصورات المُخصَّصة للأعيان كانت مكان جُمهور النُّخبة في حين كانت أرضيّة المسرح تُترك للعامّة.
- ظُهور الأنواع* المسرحيّة التي تَتوجّه لجُمهور مُحدَّد. فجُمهور التراجيديا* وجُمهور عُروض الأقنعة* والأوبرا* كان يَتألَّف من رِجال البَلاط في القرن السادس عشر والسابع عشر، وجُمهور الدراما* في القرن الثامن عشر كان يَتألَّف في أغلبيته من البورجوازيّة، وجُمهور الميلودراما* في القرن التاسع عشر من البورجوازيّة الصغيرة والشَّعْب.
- ظُهور النصّ المسرحيّ المكتوب والدَّور الذي لَعِبه في تَحديد نوعيّة الجُمهور المُثقَّف الذي يَقرأ ويَذهب للمسرح لمُقارنة ما يَراه بما يَقرؤه، أو يكتفي بالقِراءة وحدها، بعد أن كان الدافع الرئيسيّ للذَّهاب إلى المسرح هو مُتعة الفُرْجة. جَدير بالذِّكر أنّ ذلك ارتبط بظُهور نوعيّة خاصّة من الجُمهور المُتخصِّص هو جُمهور النقّاد.

تُحدِّد الدِّراسات تاريخ ظُهور الجُمهور المَسرحيّ على شكل مَجموعات لها نوع من الانسجام والدَّيمومة في أوروبا مع ظُهور دُور المسرح المُشيَّدة منذ أواخر القرن السادس عشر وبِداية القرن السابع عشر. بعد هذه الفترة تَنوَّع الجُمهور فصار لكُلّ نوع أو شكل مَسرحيّ جُمهوره الخاصّ، وظهر نوع من الفَصل في الجُمهور حسب الفئات الاجتماعيّة.

في القرن الثامن عشر، مع تراجُع دُور مَسارح القُصور وازدياد عدد وأهمّيّة مسارح المدينة، بدأ يَتبلوَر الشكل الحاليّ للجُمهور الذي يَدفع ثمن بِطاقة الدخول، وبذلك يَلعب دَورًا هامًّا في نجاح وفشل مسرحيّة ما، وهذا هو أصل مُصطلَح «شُبّاك التذاكر».

منذ القرن التاسع عشر اتَّسع نِطاق الجمهور، وتَرافق ذلك مع تأسيس المسرح الشعبيّ الحُرّ **Freie volksbühne** في ألمانيا عام ١٨٨٩. وقد تَجلّى ذلك بشكل أوسع في القرن العشرين في فرنسا عندما تَمكّن الكاتب الفرنسيّ رومان رولان **R. Rolland** (١٨٦٦-١٩٤٤) من حَمْل البرلمان على التصويت لصالح تأسيس المسرح الشعبيّ انطلاقًا من رَفْض مبدأ الجُمهور

المُحدَّد، ورغبة في فَتْح المَسارح أمام أكبر عدد من المُتفرِّجين.

والواقع أنّ حركة تَجديد المسرح في القرن العشرين انصبّت على نوعيّة الجُمهور إذ كانت هناك رَغبة في كسر الحالة الانتقائيّة للجُمهور، وهذا ما يُبرِّر استعادة أشكال مسرحيّة لم تَتوجّه أصلًا لجُمهور مُحدَّد مِثْل السيرك* والكاباريه* ومسارح الأسواق.

سوسيولوجيا الجُمْهور:

تَطوَّرت مُؤخَّرًا دراسات نَظريّة حول الجُمهور منها الدِّراسات التاريخيّة والسوسيولوجيّة والأنتروبولوجيّة، وسَعتْ كُلّها إلى تفسير الظاهرة المسرحيّة والفنّيّة على ضوء العَلاقة الجَدَليّة التي تَربط بين أشكال التعبير الجَماعيّ - ومن ضِمنها الظاهرة المسرحيّة-، وبين الظَّرْف الاجتماعيّ للمَجموعة. من أهمّ تلك الدراسات بُحوث عالِم الاجتماع الفرنسيّ جان دوڤينيو J. Duvignaud.

بدأ الاهتمام بِدراسة تكوين وتَطلُّع جُمهور مُحدَّد من خِلال أسلوب الاستبيانات الذي شاع اعتبارًا من النِّصف الثاني من هذا القرن، وذلك لِرَصْد دوافع الجُمهور وذوقه والشرائح الاجتماعيّة التي يَنتمي إليها، وكذلك لمعرفة رأيه في المكان* المسرحيّ وفي فضاء العَرْض ومَنظور الرُّؤية، وسَبْر تَوقُّعه لما سيعرض عليه ومدى استيعابه لما قُدِّم له، ومدى تَقبُّله وإقباله على المسرح إلخ.

على الرغم من الدَّوْر الذي لَعِبته هذه الدراسات في إلقاء الضوء على طبيعة العَلاقة بين الجُمهور والعَرْض في الماضي، وفي توضيح ماهيّة جُمهور المسرح اليوم، إلّا أنّها ظَلّت تَبحث في العموميّات ولم تَسمح بالتوقُّف عند آليّة استقبال* المُتفرِّج للعَرْض والعمليّة الذِّهنيّة التي يَقوم بها لتفكيكِه ومُتابعته. ولذلك نَلحَظ اليوم تَوجُّهًا جديدًا للتركيز على المُتفرِّج* كفرد استنادًا إلى العلوم الحديثة مِثْل السميولوجيا وعِلْم النَّفْس وعِلْم النَّفْس الاجتماعيّ.

الجُمهور والمُتفرِّج: (انظر المُتفرِّج).

انظر: سوسيولوجيا المَسرح، المُتفرِّج.

■ الجوّال (المَسْرَح-) Travelling Theatre
Théâtre Ambulant

تسمية تُطلَق على كل مسرح يَنتقل بين البلاد والمُدن والقُرى لتقديم العُروض.

وصيغة المسرح الجوّال كانت موجودة في كُلّ الحَضارات القديمة، ففي الحَضارة العربيّة كان المَدّاح يُقدِّم فِقْرات من السَّرْد الروائيّ ضِمن فِقْرات أُخرى وأشكال الفُرْجة* الشعبيّة في المُدن والقُرى. وفي حَضارات الشرق الأقصى، وعلى الأخصّ في كمبوديا، كانت الفِرَق الجَوّالة تُقدِّم العُروض الفولكلوريّة الخفيفة في القُرى. وفي الحضارة اليونانيّة، يُعتبَر المُمثِّل ثيسبس Thespis الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد أوّل مُمثِّل جوّال كان يَتنقل بعَرَبته ليُقدِّم العُروض المسرحيّة. وقد انتقل هذا التقليد فيما بعد إلى الحضارة الرومانيّة وبعدها إلى مسرح القرون الوسطى وعصر النهضة والقرن السابع عشر حيث كان المُمثِّلون الجوّالون ***Jongleurs*** يَجوبون البِلاد ليُقدِّموا عُروضًا إفراديّة أو بمُصاحبة فِرَقهم.

أخذت هذه العُروض صِيغًا مُتعدِّدة منها العُروض الايمائيّة (البانتوميم)، ومنها العُروض التي كانت مَزيجًا من السَّرد* والتمثيل والغِناء في القرون الوسطى، ومنها عُروض فِرَق المُمثِّلين والمُهرِّجين الإنكليز التي كانت تَجول في ألمانيا وكان لها أثرها الكبير على المسرح هناك، ومنها

فرقة الفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) في بِداية حياته الفنيّة. من جهة أُخرى فإنّ مسرح الأسواق* كان إحدى الصِّيَغ التي احتوت عُروض الفرق الجوّالة وأفرَزتْ أشكالًا مسرحيّة خاصّة مثل الكوميديا ديللارته*.

يُمكن اعتبار عُروض الأوتوساكرمنتال* في إسبانيا واحدة من أشكال المسرح الجوّال لأنّ المِنصّة فيها كانت عَرَبة مُتنقِّلة أو عِدّة عَرَبات تَمرّ على التوالي أمام الجُمهور الواقف في مكانه بحيث يُمثَّل على كُلّ عربة مَشهد مُختلِف في ديكور مُختلِف، وهذا ما يُطلَق عليه اسْم الديكور الجوّال ***Décor itinérant***.

وللمسرح الجوّال تِقنيّات خاصّة تَنبُع من طبيعة التجوال. فالخشبة* فيه عِبارة عن مِنصّة يُحيط بها المُتفرِّجون من جوانبها الثلاثة وتَحجُب خلفيَّتها سِتارة* تُمثِّل الكواليس*. كما أنّ الديكور* المُستخدَم في عُروض الفِرَق الجوّالة غالبًا ما يَكون بسيطًا سهل الفَكّ والتركيب. وقد كان المُمثِّلون في المسرح الجوّال في مُعظَم الأحوال أفراد عائلة واحدة تَنتقل تقاليد المِهنة بين أفرادها (انظر الفرقة المسرحيّة).

تُعتبر فرقة «المايننغن» الألمانيّة من أشهر الفِرَق الجوّالة لأنّها لعبتْ دَورًا في نشر مَفهوم الإخراج* في نهاية القرن التاسع عشر من خِلال جولاتها في أوروبا.

في العصر الحديث، لا يُمكن الحديث عن مسرح جوّال بنفس الصِّيغة القديمة. وفي حال وجود فِرَق مُتنقِّلة فإنّ ذلك يَنجُم عن خِيار واعٍ هو جُزء من مُحاولة كَسْر نِطاق المَركزيّة في المسرح، وقد لجأ إلى هذه الصِّيغة في أنحاء مُختلِفة من العالَم عدد من المسرحيّين الذين حاولوا أخذ المسرح إلى الناس بَدَلًا من العكس.

من هؤلاء المسرحيّين الفرنسيّ فيرمان جيميه F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) الذي يُعتبر أوّل من طرح هذا المشروع بشكل مُتكامِل، إذ صمّم قِطارًا من ٣٧ مَقطورة يسير بالبُخار وأطلق على مشروعه اسْم «المسرح القوميّ الجوّال» مُتَّخذًا من السيرك* نَموذجًا له، وذلك بين عامي ١٩١١ و١٩١٣.

من الأمثلة الهامّة أيضًا على المسرح الجوّال فرقة الباراكا La Barraca الجامعيّة التي أدارها الكاتب المسرحيّ الإسبانيّ فدريكو غارسيا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٨-١٩٣٦) في ١٩٣٢ وحَمل من خِلالها العُروض المسرحيّة إلى المُشاهِدين في أماكن تَواجدهم.

في اليابان تُعتَبر فِرقة الخيمة السوداء Kuro Tento التي أسَّسها ساتو ماكاتو Sato Makato خِلال أحداث ١٩٦٨ من المَسارح الجوّالة لأنّها هَدفت لتقديم المسرح خارج المؤسَّسات الرسميّة والوصول إلى جُمهور واسع من خِلال الجَولات التي قامت بها بالشاحنات. كذلك فإنّ تسمية مسرح الحقيبة Trank Gekijo أُطلقت على فرقة كانت تَضع كُلّ مُستلزَماتها في حقيبة ليتسنّى لها التنقُّل وتقديم العُروض في الأحياء الشعبيّة.

عَرف المسرح العربيّ الحديث صِيغة المسرح الجَوّال ضِمن نَفْس التوجُّه نحو نشر المسرح في المُدن والقُرى واستخدامه كأسلوب توعية، وخاصّة في مصر وفي سوريا في بِداية الستّينات حيث كان المسرح الجوّال جُزءًا من المسرح الشعبيّ*، وكان يَقوم بجولات في المُحافَظات والقُرى، وصُمِّمت له عربة خاصّة تَسمح بإقامة خشبة مُؤقّتة في أي مكان. في المغرب حاول المسرحيّ الطيِّب الصديقي (١٩٣٧-) منذ عام ١٩٧٢ أن يؤسِّس مسرحًا جوّالًا ضِمن تَجرِبة «مسرح الناس» الذي كان يُقدِّم عُروضه في

الأحياء الفقيرة المُعدَمة والتجمُّعات الزراعيّة والثُكنات العسكريّة والمدارس والسُّجون.

في يومنا هذا، يأخذ المسرح الجوّال شكلًا آخر، فقد صارت الفِرَق المسرحيّة تقوم بجولات محليّة وعالميّة بِناء على دَعَوات من فِرَق مسرحيّة أُخرى أو في إطار المِهرجانات* المسرحيّة (انظر المِهْرجان)، ولهذه الصِّيغة أثرها في تَلاقُح التّجارِب المسرحيّة وتبادُل الخِبْرات على النِّطاق العالميّ، وفي التأكيد على كون المسرح لغة عالميَّة تَتجاوز العوائق اللُّغويّة بين البلاد المُختلِفة. من أهم الأمثلة على ذلك عُروض فرقة أوبرا بكين* في باريس عام ١٩٥٥، وجولات فرقة «الكوميدي فرانسيز» Comédie Française وفرقة البرلينر أنسامبل الألمانية في مُختلِف الدول بما فيها البلاد العربيّة.

انظر: الأسواق (مسرح-)، الشارع (مسرح-).

■ الجَوْقَة

Chorus

Chœur

تسمية معروفة في عالَم الموسيقى والمسرح معًا، وتَدلّ على مَجموعة من المُنشِدين يُمكن أن تُؤدّي بعض الرَّقَصات أثناء الإنشاد. وقد عَرفتِ الشعوب القديمة في غالبيّتها الجوْقة لأنّ الغِناء الجَماعيّ والرَّقص كانا جُزءًا من العِبادة في كثير من الدِّيانات.

وكلمة Chœur مُشتقَّة عن اليونانيّة khoros التي تعني الرَّقْص لأنّ مَوكِب الكهنة في أعياد ديونيزوس كان يَطوف حول المَذبح في حركة رَقص وهو يُنشد الديتيرامب Dythirambe (انظر تراجيديا).

أما كلمة جَوْقة في اللُّغة العربيّة فمأخوذة من فعل جَوَّق القوم أي جَمَعهم، وجوّق عليه، أي ضَجّ وجَلَّب، والجوقة هي الجَماعة من الناس. وقد استُعمِلت كلمة جَوْق للدَّلالة على فرقة للمُنشدين (جَوْق سلامة حجازي)، ثُمّ صارت الكلمة تَدلّ على فرقة تَمثيل (جَوْق أبي خليل القبّاني). كذلك تُستخدَم الكلمة في اللُّغة العربيّة بلفظها اليونانيّ في مجال الموسيقى والغِناء والإنشاد الدِّينيّ، إذ دَرج استعمال كلمة كَوْرَس للدَّلالة على مجموعة المُردِّدين وراء المُغنّي، أو خورس للدَّلالة على المُرتِّلين في الكنيسة.

الجَوْقَة في المَسْرَح القَديم:

لَعبتِ الجوقة دَورًا هامًّا في تَطوُّر المسرح اليونانيّ إذ كانت عُنصُرًا هامًّا في طُقوس عِبادة ديونيزوس التي أفرَزتْ بِدايات المسرح. ففي هذه الطُّقوس كانت تَقود الاحتِفال مَجموعة من الكهنة تَضع أقنعة حَيوانيّة لتُمثِّل رِفاق ديونيزوس أو الساتير Satyres وتُؤدّي نشيد الديتيرامب، يَليها موكب الكوموس Comos الذي كان يَتألّف من مجموعة من الرِّجال والصِّبيان والشابات يَقودها شَخص يُسمّى khoro-didaskalos. وقد ظَلّ هذا التقليد مُتَّبعًا في الكوميديا* حيث كانت الجَوْقة تَضع أقنِعة حَيوانيّة مُبهرَجة.

في تَطوُّر لاحق صارت الجوقة جُزءًا أساسيًّا في بُنية التراجيديا* والدراما الساتيريّة والكوميديا، ولذلك نَجِد أنّ عُنوان* المسرحيّة كان له في كثير من الأحيان عَلاقة بالجَوْقة (عابدات باخوس، الضَّفادع).

ضِمن هذا الشكل المسرحيّ الوليد كان رئيس الجَوْقة الذي يُسمّى كوريفي Coryphée يُمثِّل الشاعر ويَتحاور مع أفراد الجَوْقة، وفي ذلك نَواة للحِوار* المسرحيّ.

في القرن الخامس الميلادي تَشكَّلت مُؤسَّسة لَعبتْ دَورًا هامًّا في المُسابَقات التراجيديّة تُسمّى

الكوريجيا Chorégie، وكانت مسؤولة عن إطعام وإلباس وتعليم أعضاء الجَوْقة خِلال فترة التحضير للعمل التي تَستغرق شهرًا من الزمن. وغالبًا ما كان رجال السياسة يُموِّلون هذه المؤسَّسة لينالوا شعبيّة لَدى المواطنين.

كان اختيار أعضاء الجَوْقة يَخضع لمَعايير اجتماعيّة، فهُم غالبًا من المواطنين الأعيان وليس من المُمثِّلين المُحترِفين. ولهذا الأمر أهمِّيّة خاصّة لأنّ أعضاء الجَوْقة كانوا يُشكِّلون في المُسابَقات التراجيديّة ما يُشبِه لجنة التحكيم الجَماعيّة التي تُحدِّد قَبول الشاعر التراجيديّ في المُسابقات أو عدمه، وفي هذا شكل من أشكال الديموقراطيّة في القَرار.

كذلك كانت الجَوْقة ضِمن الحدث الدراميّ تُمثِّل مجموعة المواطنين من حاضر المدينة وتَطرح رأيهم فيما يُقدَّم ضِمن المسرحيّة، لذلك لم تَكن تضع قِناعًا*، على العكس من الشخصيّات التي تنتمي إلى فئة الأبطال الذين يَنتمون إلى الزمن الماضي.

تَحدَّد دَور الجوقة في الحَدَث بشكل واضح منذ القرن الخامس قبل الميلاد، فقد صار عدد أفرادها في التراجيديا ١٥ وفي الكوميديا ٢٤ يُقدِّمون ضِمن المسرحيّة اليونانيّة نشيد الجوقة الذي يَدخل ضِمن نسيج الدراما. وقد كان لكُلّ مَقطع من المَقاطع التي تُؤدّيها الجَوْقة اسْمها المُحدَّد: الدُّخول *Parodos* والخُروج *Exodos* والرَّقْصات *Stasimas*. وكانت الجَوْقة تُلازم الخشبة من بِداية الحدث وحتّى نهايته فتكون بذلك شاهدًا على كُلّ ما يَحصُل، ولذلك لم يكن هناك تقطيع* للفعل الدراميّ* في المسرح اليونانيّ. لكن مَقاطع الجوقة كانت تُخفِّف من حِدّة التوتُّر الدراميّ لأنّها تَسمح بالتأمُّل.

انحسَر دَور الجَوْقة في المسرح اليونانيّ وانحصَر بالتعليق على ما يَحصُل فقط والتأوُّه على مَصير البَطَل* دون التدخُّل فِعليًّا في مُجرَيات الحدث ودون اتِّخاذ القَرارات. كما اقتَصر دَورها في الكوميديا بعد أرسطوفان Aristophane (٤٤٨-٣٨٠ق.م) على المَقطع التعليقيّ في نهاية المسرحيّة ويُسمّى الخانقة *Parabase*، وعلى تقديم فواصل بين المَشاهد. كما أنّها اختفت تقريبًا في التراجيديا الرومانيّة. وغِياب الجَوْقة التدريجيّ هو أحد أسباب زَوال شكل العَرْض اليونانيّ.

يُمكن أن يُفسَّر انحسار دَور الجوقة في المَسرح القديم بالتغيُّر في النظرة إلى دَور الجَماعة في المُجتمع، وكذلك بالرَّغبة في تقليص نَفَقات العَرْض المسرحيّ. وقد تَرافق ذلك على الصعيد الدراميّ بتزايُد أهمِّيّة وحَجْم الحِوار في الحدث.

في مَسرح القرون الوسطى، وعلى الأخصّ المسرح الدِّينيّ*، عادتِ الجَوْقة للظهور؛ فقد كانت هناك مجموعتان من المُنشدين تَتحاوران في العُروض داخل الكنيسة، ثم صارت هناك جَوْقة يُديرها مُدير اللُّعبة *Meneur de jeu* ودَورها هو التعليق والرَّبط بين المَقاطع.

في القرنين السادس عشر والسابع عشر تراجع دَوْر الجَوْقة من جديد، وصارت تَبدو عُنصرًا مُصطنعًا في العَرْض المسرحيّ، واستُعيض عن دَورها الدراميّ بشخصيّة المَجنون أو المُهرِّج*، وعلى الأخصّ في مسرحيّات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، أو بشخصيّة الصديق أو كاتم الأسرار*، أو بالمونولوغ* الذي يُفيد في خَلْق لحظات تأمُّل وتعليق على الحدث في المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ. ويبدو أنّ آخِر استخدام للجوقة بمعناها التقليديّ في المسرح الأوروبيّ

يعود للقرن الثامن عشر حيث نَجِده في مسرحيّات الألمانيين ولفغانغ غوته W. Gœthe (١٧٤٩-١٨٣٢) وفردريك شيللر F. Shiller (١٧٥٩-١٨٠٥). وقد تَطرَّق المُنظِّرون الألمان مثل شليغل Schlegel وشيللر إلى دَور الجَوْقة الإيجابيّ في العمل المسرحيّ لكونها تُمثِّل الكاتب من جِهة والمُتفرِّج* من جِهة أُخرى، ولأنّها تَطرح العامّ مُقابِل الخاصّ، وتُعطي درسًا في الحِكمة.

في القرن التاسع عشر لم يَعُد للجَوْقة وجود إلّا في الأوبرا* والمسرح الموسيقي* فقط، وقد استمرّ هذا التقليد في المسرح الغِنائيّ* الأمريكيّ المُعاصِر حيث تُشكِّل الجَوْقة عُنصرًا أساسيًّا في عُروض الكوميديا الموسيقيّة* (مسرحيتي «هير» Hair و«أوه كالكوتا» O Calcutta!).

عَرَف المسرح الحديث في القرن العشرين عودة مَقصودة لإدخال الجوقة في المسرح، فقد اعتبرها الإيطاليّ مارينيتي Marinetti (١٨٧١-١٩٤٤) رائد المسرح المستقبَليّ (انظر المستقبليّة) وسيلة لإضفاء الطابَع الاحتفاليّ على العَرْض، كما أنّ الروسي ڤسيڤولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) استَخدم الجوقة في عُروضه ليُقدِّم صوت الجَماعة، وهذا ما ساد لاحِقًا في المسرح السوڤييتي في الثلاثينات حيث تَمّ التعامل مع الجوقة كمُمثِّل للشعب. بالمُقابل، تَقوم شخصيّة واحدة بِدَور الجَوْقة في مسرحيّات الفرنسي جان آنوي J. Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧) المُستَمَدّة من المَسرح اليونانيّ، وهذه الشخصيّة* تَعرف الماضي والمُستقبَل وتُمثِّل صوت الحِكمة. كذلك يُمكن أن نَعتبر أنّ الراوي هو مُعادِل الجَوْقة في مسرحيّات الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)، لأنّ وجوده يَكسِر التسلسُل الدراميّ ويُساهم في تحقيق التغريب*.

في يومنا هذا، ومع إعادة تقديم التراجيديا القديمة، نَلحَظ عودة إلى إحياء الجَوْقة بشكلها القَديم وإعطائها حَيِّزًا هامًّا في العمل المسرحيّ من خلال إدخال الرَّقْص والغِناء، وهذا ما نَجِده في عرض «ثُلاثية الأورستية» للمُخرجة الفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-)، وفي عُروض الهابننغ* التي اعتَمدت مبدأ الارتجال* الجَماعيّ لتحقيق التلاقي بين المُمثِّل* والمُتفرِّجين وجعلهم يَتشاركون في تَجرِبة واحدة.

وعلى الرَّغم من اختلاف وضع الجَوْقة في المسرحيّة باختلاف الجَماليّات، إلّا أنّها بشكل عامّ تَلعب دَورًا دراميًّا خاصًّا يُخفِّف من تَوتُّر الحَدَث ويُكسِر الإيهام* لأنّ طبيعة خِطاب الجَوْقة تَختلِف عن طبيعة الحِوار بين الشخصيّات. فالمَقاطع الغِنائيّة التي تُؤدّيها الجَوْقة تُضفي تَنوُّعًا على شكل الخِطاب* (خطاب فردي # خطاب جَماعيّ، البُعْد الشِّعريّ في خِطاب الجَوْقة # واقعيّة الخِطاب في حِوار الشخصيّات). وفي كثير من الأحيان يُمكن أن نَعتبر أنّ خِطاب الجَوْقة يَحمِل مَقولة الكاتب ويُعبِّر عن رأي الجَماعة.

ح

■ **الحَبْكة** **Plot**

Intrigue

كلمة الحَبْكة في اللُّغة العربيّة مأخوذة من فِعل حَبَكَ حَبْكًا، أي أحْكَم صِناعة الشيء وحَبَكَ الحَبْل = شدّ فَتْله.

أمّا تعبير **Intrigue** في اللُّغة الفرنسيّة فمأخوذ من الفِعل اللّاتينيّ **Intricare** الذي يَعني حَيَّر، ومنه الفعل الإيطاليّ **Intrigo** الذي يَعني خَلط الأمور بعضها ببعض، ومنه أيضًا تَعبير الإبهام ***Imbroglio*** أي الخَلْط والتداخُل (انظر الالتباس)، وهو الأساس الذي قامت عليه الحَبْكة عند ظُهورها كمَفهوم.

والحَبْكة مَفهوم له عَلاقة بالجانب الدراميّ في المسرح والرِّواية، وفي كَثير من الأنواع الدراميّة. فهي مَجموعة أحداث تَتشابك خُيوطها بسبب تَعارُض رَغَبات الشخصيّات. وهذا التعارُض يُترجَم إلى أفعال يَتحدَّد من خِلالها المَسار الديناميكيّ للمسرحيّة من البِداية وحتّى النهاية. وبهذا فإنّ الحَبْكة تَرتبط ارتباطًا وَثيقًا بوجود صراع* وعائق* أو مجموعة عوائق في العمل.

هناك أنواع* مسرحيّة تَقوم على وجود الحَبْكة بمعنى وجود أحداث مُتعدِّدة مُتشابِكة فيما بينها بشكل يُصبح معه الفِعل الدراميّ* فِعلًا مُتوثِّبًا يَتضمَّن قَفَزات **Rebondissement** وهذا ما نَلحظه في الكوميديا*، وخاصّة كوميديا الحَبْكة* والڤودڤيل* وعُروض مسرح البولڤار*. ووجود الحَبْكة المُتوثِّبة ***Intrigue à rebondissement*** عامل أساسيّ في خلق عُنصر التشويق ***Suspense*** وجَذْب الجُمهور*.

يَتداخل تَعبير حَبْكة مع مَفاهيم مُتقارِبة كالعُقدة* والحِكاية* والفعل الدراميّ. لذلك لا بُدّ من التوصُّل إلى تَحديد معنى هذه الكلمة انطلاقًا من المُقارَنة بين هذه المفاهيم، لا سيّما وأنّ كلمة حَبْكة دخلت مُتأخِّرة على اللُّغة النقديّة.

الحَبْكَة والحِكايَة Plot/Story:

استَخدم أرسطو في كِتاب فنّ الشِّعر كلمة **Mythos** وعنى بها في نَفْس الوقت المادّة الأوّليّة التي يَتشكَّل منها الحدث وطريقة نظم الأفعال. أي إنّ أرسطو لم يَستخدِم مفهوم الحَبْكة لكنّ شَرْحَهُ لكلمة **Mythos** يَجعلها تَشمُل المَعنيين معًا (انظر الحِكاية).

انطلاقًا من التعريف البسيط لكلمة حِكاية التي تعني تسلسُل الحدث أو وقائع المسرحيّة، اعتُبرت الحَبْكة تَرابُط هذه الوقائع بعَلاقات سَببيّة ضِمن مسارٍ يَمتدّ من بِداية إلى وَسَط أو ذُروة* ونهاية. أي إنّ الحَبْكة هي بِناءٌ يَترَكَّب على النَّواة البسيطة التي هي الحِكاية.

هذه العَلاقات السببيّة هي بالضَّرورة نِتاج للصِّراع بين الشخصيّات، أو لتأثير أحداث خارجيّة عليها. وقد يَصِل تَشابك الأحداث إلى حَدّ نُشوء عُقدة لكنّ ذلك ليس شَرطًا. وبالتالي

فإنّ الحَبْكة تَغيب في المسرح الذي لا يَقوم على صِراع.

الحَبْكة والفِعْل:

عندما فَسّر الإيطاليّون ثُمّ الفرنسيّون في عصر النهضة كِتاب «فنّ الشّعر» لأرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م)، صار هُناك خَلْط بين مَفهوم الفعل الدراميّ وبين مفهوم الحَبْكة، واستُخدِم المفهومان كمُترادفين، خاصّة وأنّ المسرح في ذلك الوقت (الكوميديا ديللارته* ومسرح الباروك*) كان يَقوم على وجود عِدّة خُيوط للحدث وعلى تشابُك هذه الخُيوط. وعندما ظهر مفهوم وَحدة الفعل الدراميّ في الكلاسيكيّة* استدعى ذلك شرطًا جديدًا هو أن تكون الحَبْكة مُتجانِسة ومُوحَّدة على شاكلة وَحدة الفعل (انظر الوَحَدات الثّلاث).

وكما يوجَد في المسرح فِعل أساسيّ وفِعل ثانويّ، فإنّنا نَجِد حَبْكة أساسيّة وحَبْكة ثانويّة. والحَبْكة الثانويّة هي حَبْكة مُتمِّمة للحَبْكة الأساسيّة، وتكون في بعض الأحيان تكرارًا لها من خِلال لُعبة مَرايا مُتعاكِسة تدعو للتأمُّل والتفكير. أو تكون في أحيان أُخرى نوعًا من المُحاكاة التهكُّميّة* للحَبْكة الأساسيّة من خِلال طَرْح الشيء ونَقيضه معًا. هذا النوع من التداخُل أو التوازي بين حَبْكتين أو أكثر موجود في مسرح الباروك، وعلى الأخصّ في المسرح الإليزابثيّ. فالمَجنون مُحاكاة تَهكُّميّة للملك لير، وهناك نوع من التوازي والتشابُه بين غلوستر وأولاده، ولير وبناته في مسرحيّة «الملك لير» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦). كذلك نَجِده في الكوميديا بشكل عام، وأفضل مِثال عليه التوازي بين السادة والخَدَم في مسرحيّة «لُعبة الحبّ والمُصادفة» للفرنسيّ بيير ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) وفي مسرحيّة «دون جوان» للفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣). في المسرح الرومانسيّ كذلك، تَظهر هذه العَلاقة من التقابُل بين مَفهومَيْ الرفيع* والغروتسك* عَبْر شخصيّات تُمثِّل الجانبين.

ميّزت الدِّراسات الحديثة بين مفهومَيْ الحَبْكة والفِعل الدراميّ من خِلال تَوضُّعهما ضِمن نَموذج القُوى الفاعلة*، فَعرَّفت الفِعل الدراميّ بتوضُّعه على مُستوى البُنية العَميقة *Structure profonde* لأنّه يَرتبط بقُوى مُحرِّكة لا تَكون شخصيّات بالضَّرورة، بينما وَضَّعت الحَبْكة على مُستوى البُنية السطحيّة *Structure de surface*، ورَبَطتْها بالشخصيّات.

والواقع أنّ الحَبْكة تَتعلّق بمَسار الحدث وبعَلاقة الشخصيّات ببعضها ضِمن هذا الحدث. لكنّها لا تَصِل إلى حَدّ طرح القُوى المُحرِّكة للفِعل الدراميّ، ولا الأبعاد النفسيّة والإيديولوجيّة التي تُسيِّره، والتي تَتجاوز فعل الشخصيّة. فإذا أخذنا مسرحيّة «طرطوف» للفرنسيّ موليير كمِثال، نُلاحظ أنّ الحَبْكة تَدور حول تزويج ابنة أورغون من طرطوف ورَفْض الفتاة لذلك، وموقف الشخصيّات الأُخرى من هذا الموضوع. لكنْ إذا انتقلنا من مُستوى الحَبْكة إلى مُستوى البُنية العميقة للنصّ، فإنّنا نَجِد أنّ القُوى التي تُحرِّك الفِعل الدراميّ (تَدخُّل الأمير في نِهاية المسرحيّة) لا تَتطابق مع شخصيّات الحَبْكة، وهذا ما يَسمح بتفسير المَسرحيّة بما يَتجاوز الحَبْكة، أي من خلال الأبعاد الإيديولوجيّة.

الحَبْكة والعُقدة:

إنّ وجود العُقدة يَرتبط بمنحى دراميّ مُحدَّد

هو المَنحى التصاعُديّ الذي تَتشابك فيه خُيوط الأحداث وتَتعقّد، فتكون العُقدة هي مرحلة الذُروة في هذه الأحداث، في حين أنّ الحَبْكة ليست مرحلة وإنّما هي مَسار يَتشكّل من تشابُك خيوط الأحداث ببعضها على مدى المسرحيّة. وبسبب هذا التشابُه، نَجِد أحيانًا في اللُغة النقديّة استخدامًا لكلمة الحَبْكة كبديل عن العُقدة، خاصّة وأنّ مفهوم العُقدة غير موجود في اللُغة النقديّة الإنجليزيّة كما هو الحال في اللُغة الفرنسيّة.

انظر: الفِعل الدراميّ، الحِكاية، الصّراع، العائق.

■ **الحَديث الجانبيّ** **Aside**

Aparté

كلمة Aparté مأخوذة من اللُغة الإيطاليّة a parte التي تَعني على حِدَة، جانبيًّا.

عَرّف المُنظّر الفرنسي دوبيناك D'Aubignac الحديث الجانبيّ بأنّه «أحاديث تَجري كما لو كانت في داخِلنا ولكن بحُضور الآخرين».

والحديث الجانبيّ هو كلام تَلفِظه إحدى الشخصيّات مُخاطِبة نَفْسها أو شخصيّة أُخرى، ويُفترَض أن يُهمَس هذا الكلام هَمسًا لكيلا تَسمعه شخصيّة أُخرى قريبة، لكنّ ظروف التمثيل تَفرِض قوله بصوت عالٍ، وهذا ما يَجعل من الحديث الجانبيّ أمرًا مُصطَنعًا يُنافي شرط مُشابَهة الحقيقة* لكنّه يُقبَل كعُرف من الأعراف* المسرحيّة.

ولهذا الشكل من أشكال الخِطاب* المسرحيّ وَظيفة إبلاغيّة تَتوجّه فِعليًّا إلى المُتفرّج* لتعريفه بالنيّات الحقيقيّة لبعض الشخصيّات وخاصّة مشاريع الانتقام. وغالبًا ما يَترافق الحديث الجانبيّ بإيماءة تَخلق نوعًا من التآمر الضِّمنيّ بين الشخصيّة* المُتكلِّمة والمُتفرّج، وتُعطي لهذا الأخير إحساسًا بالتفوُّق، وهذا من أحد أسباب المُتعة* في الكوميديا*. وعندما يُوجَّه الكلام مُباشَرة إلى المُتفرّج يُسمى التوجُّه* للجُمهور.

على الرغم من أنّ الحديث الجانبيّ يُشبه المونولوغ* في كونه يَهدِف لإبلاغ الجُمهور، إلّا أنّ لهما طبيعة مُختلِفة: فالحديث الجانبيّ جُزء عُضويّ من الحِوار* له امتداد مَحدود، في حين أنّ المونولوغ أطول ويشكّل وَحدة دراميّة مُستقِلّة يُمكن اقتطاعها من السِّياق الدراميّ.

لا يُستخدَم الحديث الجانبيّ في التراجيديا* إلّا نادرًا، في حين أنّ استعماله في الكوميديا أوسع. وهو موجود في الكوميديا اليونانيّة والرومانيّة وفي الفارْس* (المَهْزلة) في القرون الوسطى، وفي المسرح الإنجليزيّ في القرن السابع عشر، وفي كُلّ كوميديّات الفرنسي موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) ومَنْ تَلاه. وقد استَعمل الفرنسيّ أوجين لابيش E. Labiche (١٨١٥-١٨٨٨) الحديث الجانبيّ كثيرًا، وأحيانًا بشكل مُصطَنع لإثارة الضَّحِك لَدى المُتفرّجين في مسرح البولڤار*.

انظر: الخِطاب المسرحيّ، المونولوغ، الحِوار، التوجُّه إلى الجُمهور.

■ **الحَرَكَة** **Gesture**

Geste

كلمة Geste وGesture مأخوذة من Gestus اللّاتينيّة التي تعني وَضعيّة الجَسد وحركة أطرافه. وقد استَخدم الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الكلمة بلفظها اللّاتينيّ غستوس* للتعبير عن مَفهوم مُحدَّد للحركة في المسرح (انظر الغستوس). أمّا كلمة Gestuelle

فهي كلمة مُحدَثة ظَهرت في القرن العشرين للدَّلالة على الحَرَكة كنِظام تَعبيريّ. كذلك تُطلَق كلمة حركة بالعربيّة على حركة جَسَد المُمثِّل الواحد أو مَجموعة المُمثِّلين على الخَشبة Mouvement وهي عكس الثَّبات. أمّا عِلم الحَرَكة ***Kinésique***، فهو العِلم الذي يَرصد التواصُل* الذي يَتمّ بحركة الجَسد وتعابير الوجه، والتأثير المُتبادَل بين الحركة والكلام، وبين الجسد والفضاء*.

والحَرَكة هي إحدى المُكوِّنات البَصَريّة التي تَرسُم جَماليّة العَرْض المسرحيّ من خِلال التشكيلات الحركيّة التي تَخلُقها، كما أنّها جُزء من الخِطاب* المسرحيّ تُرافق الكلام أو تكون بَديلة عنه (انظر الإيماء)، ولها دَورها الدَّلاليّ في التعبير عن الأفعال والعواطف والانفعالات. والحركة تَرتبط ارتباطًا كُلّيًّا بجسد المُمثِّل وبتعبيرات وجهه **Mimique** وبالأداء*، كما أنّها تُؤثِّر وتَتأثَّر بنوعيَّة الفضاء المسرحيّ (مليء أو فارغ)، وتَلعب دَورًا في تشكيل ما يُسمّى الفضاء الحركيّ ***Espace cinétique*** (انظر الفضاء). وهي أيضًا من العناصر الأساسيّة التي تُكوّن إيقاع* العَرْض (حركة بطيئة، حركة سريعة).

والحركة في المسرح يُمكن أن تَكون مُحاكاة* وتَقليدًا للحركة في الحياة وتَخضع لنَفْس القوانين المُتحكِّمة بها، لكنّها تَختلِف عنها في كونها غالبًا مقصودة وغير اعتباطيّة، وتَنبعُ من عمليّة اختياريّة يَتحكّم فيها الطابَع الاقتصاديّ للعَرْض المسرحيّ الذي لا يَسمح بالإسهاب. وقد تُشكِّل الحركة نِظامًا مُستقلًّا له أعرافه الخاصّة التي تَختلِف تمامًا عن الحركة في الحياة، وتكون في هذه الحالة حركة مُؤسلَبة ومُنمَّطة لها روامزها الخاصّة كما هو حال اللازي* في الكوميديا ديللارته*، وكما هو حال نِظام حَرَكات الأيدي المعروف باسْم مودرا ***Mudra*** في الكاتاكالي*.

يُمكن أن يَستغني العَرْض المسرحيّ عن الكلام، لكنّه لا يُمكن أن يَستغني عن الحركة مهما تَقلَّص دَورها في العَرْض. وحتّى في حالة الدراما الإذاعيّة* التي تَقوم على السَّمع فقط ويَغيب عنها الجانب البَصَريّ، يَتِمّ الإيحاء بالحَرَكة من خِلال المُؤثِّرات السَّمْعيّة*.

لا تَشغل الحركة في النصّ المسرحيّ حَيِّزًا هامًّا إلّا في بعض الحالات التي تُفرد لها فيها أهمِّيّة خاصّة. ويُمكن تَقصّي الحركة في النصّ من الإرشادات الإخراجيّة* التي تَسمح للقارئ أن يَتخيَّلها لفهم سِياق الكلام. لكنّ مجالها الحقيقيّ هو العَرْض المسرحيّ. وفهم الحَرَكة في العَرْض وقِراءتها يَرتبط بمَعرفة الأعراف* التي تَتحكّم بها، سَواء كانت أعرافًا اجتماعيّة (شكل التحيّة في عصر ما) أو أعرافًا مسرحيّة بَحتَة (اللازي).

اختَلفتْ طبيعة مَكانة الحركة في العرض المسرحيّ بالنسبة لعناصر التعبير الأُخرى مثل الكلام حَسَب التقاليد المسرحيّة:

- ففي المسرح اليُونانيّ مَثلًا كانت الحركة مُؤسلَبة لأنّها تَطوّرت عن الرَّقص الذي كان جُزءًا أساسيًّا من الطُّقوس الدينيّة ومن العَرْض المسرحيّ. كما أنّ طبيعة هذه الحركة تَحدَّدت بلِباس المُمثِّل المُضخَّم وقِناعه والأحذية العالية التي كان يَنتعلها. وقد طَوَّر اليُونان نِظامًا حَركيًّا نَمَطيًّا لليد والأصابع أُطلِق عليه اسْم **Chironomie** ولوضعيّات الجسد أُطلِق عليه اسْم **Schemata**.
- في المسرح الشرقيّ* أيضًا تُشكِّل الحركة المُؤسلبة والمُنمَّطة جُزءًا من روامز* العَرْض التي تُعوِّض عن الكلام ويَتطلَّب تَفكيكها معرفة

المُتفرّج* للأعراف المسرحيّة، لا بل إنّها لغة مُتكامِلة. كما أنّ معناها في مسرح الكاتاكالي في الهند وفي أوبرا بكين* في الصين يَختلف باختلاف مَصدرها في الجسد (حركة العينين والرأس، حركة الأيدي والأصابع).

- في المسرح الغربيّ غلب الكلام والنصّ على الحركة، واستُخدمت الحَرَكة لتُؤكِّد على مَضمون الكلام وتُرافقه. وقد كانت الحركة في المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ فَخمة ومُصطَنعة وتَقتصر على الذراعين. ومع ذلك كان هناك في نَفْس الفترة اتِّجاه واضح في المسرح الشعبيّ* يُبرِز الحركة على حِساب الكلمة، وأكثر الأمثلة وُضوحًا وتكامُلًا هو الكوميديا ديللارته حيث يُشكِّل اللازي كحركة مُنمَّطة جُزءًا أساسيًّا من لغة العَرْض.
- اعتبارًا من القرن الثامن عشر تَمّ التأكيد على ضَرورة أن تكون الحركة طبيعيّة وغير مُصطَنعة لتُوحي بالحقيقة. ويُعتَبر منهج المُخرِج الروسيّ كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في الأداء في بداية القرن العشرين تتويجًا لهذا التوجُّه حيث طالب المُمثِّل بمُحاكاة الحركة في الحياة.

عَرَف مسرح القرن العشرين اهتمامًا متزايدًا بالحركة ودَور الجسد، وتَعدَّدت اتِّجاهات التعامُل مع الحركة ضِمن الرغبة في تنضير المسرح والابتعاد به عن سيطرة النصّ والكلام. فقد ظهرت توجُّهات تُنادي بالعودة بالمسرح لأصوله الطَّقسيَّة الأُولى حيث كانت حركة الجسد ذات طابع قُدسيّ، وأهمّ مَن دعا إلى ذلك الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) والبولونيّ جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-)، كما ظهرت مُحاولات لتجديد أداء المُمثِّل من خِلال استعارة بعض عناصر المسرح الشعبيّ مِثْل الإيماء*، وأداء المُهرِّجين في السيرك*. كذلك كان لانفتاح المسرح في الغرب على المسرح الشرقيّ دَوره في إدخال نُظُم حركيّة مُتكامِلة مُستقاة منه، والنَّظر إلى الحركة في المسرح بشكل مُغاير، وهذا ما بَلوره بريشت ضِمن مفهوم الغستوس.

كذلك فإنّ الأزمة التي عاشها الإنسان الغربيّ بسبب سيطرة الآلة انعكست في تَوجُّهات مسرحيّة تُبرِز الطابَع الآليّ للحركة من خِلال أداء مُتصلِّب وتشكيلات جَماعيّة تُظهِر المُمثِّلين كمُسنَّنات تَدور في آلة ضَخمة، وهذا ما حقَّقه المُخرِج الروسي ڤسيڤولود ميبرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) في البيوميكانيك*. في أحيان أُخرى تَمّ التركيز على صُعوبة الحركة وغِيابها أحيانًا لإبراز أزْمة الجسد بشكل مَقصود، وهذا ما نَجِده في مسرحيتي الإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) «آهٍ لتلك الأيام الجميلة» حيث تُؤدّي الشخصيّة* الدَّور بأكمله وهي غارقة في الطِّين حتى رأسها، ومسرحيّة «نهاية اللعبة» وغيرها.

في يومنا هذا هناك تَوجُّه لمحو الحدود بين الحركة في الرقص التعبيريّ والباليه* الحديثة، والحركة في العرض المسرحيّ.

والواقع أنّ تدريبات الحركة صارت جُزءًا أساسيًّا من إعداد* المُمثِّل في القرن العشرين، كما أنّ بعض هذه التدريبات صارت عُروضًا في حَدّ ذاتها. تَرافق هذا التطوُّر بظهور دِراسات نظريّة حول الحَركة حَدّدت مراكز القُوى في الجسد وصَنَّفت الحركات كنِظام مُتكامِل، وأهمّها دِراسات السويسريّ إميل جاك دالكروز E.J. Dalcroze (١٨٦٥-١٩٥٠) والفرنسيّين فرانسوا ديلسارت F. Delsarthes (١٨١١-

١٨٧١) وإتيين دوكرو E. Decroux (١٨٩٨-؟)، والألمانيّ رودولف فون لابان R. Laban (١٨٧٩-١٩٥٨) وغيرهم، إضافة إلى الدِّراسات الأنتروبولوجيّة حول دَور الحركة في التعبير والتواصُل، وأهمّها دِراسات مارسيل جوس M. Jauss ومارسيل موس M. Moss وإدوارد هال E. Hall.

انظر: أداء المُمثِّل.

■ الحِكاية Fable/Story

Fable/Histoire

الحكاية هي أسلوب تعبير يُشكِّل السَّرْد* أساسه لأنّه يَقوم على قصّ حادثة فِعليّة أو مُختلقة ويَفترِض وجود راوٍ. وقد عَرفتْ كُلّ الشعوب الحِكاية التي تُعتَبر شكلًا من أشكال التعبير الشَّفويّ أفرز أنواعًا أدبيّة مُتنوِّعة تَقوم على القصّ.

ومع أنّ المسرح يَقوم أساسًا على ما هو عكس السَّرْد لأنّه مُحاكاة* تَتوضَّع في الحاضر من خِلال شخصيّات تَفعل وتَتكلّم أمام أعيُن المُتفرِّجين، إلّا أنّ الحكاية لا تَغيب فيه. فهي تُشكِّل المادّة الأوليّة للكتابة المسرحيّة مهما كان نوعها والشكل الأبسط للمَضمون، أي إنّها النسيج الأوّليّ التجريديّ لأحداث تُطرَحُ ضِمن تَتالٍ زمنيّ وفي قالَب دراميّ. جدير بالذِّكر أنّ هذا التعريف لا يَنطبق على حالات مُعيَّنة تَدخل فيها المادّة الدراميّة ضِمن القالَب السّرديّ مثل المسرح المَلحميّ* والمسرح الشرقيّ* وغيرهما.

الخُرافَة والحِكايَة إشْكاليَّة التَّسْمِيَة:

لكلمة حكاية في المسرح خُصوصيّة تَنبع من أُصول هذه الكلمة كما جاءت في كُتب فنّ الشِّعر اليونانيّة والرومانيّة، والترجمات العديدة التي استُعمِلت للتعبير عنها:

في حديثه عن مُكوِّنات التراجيديا في كِتاب «فنّ الشِّعر»، استَعمل أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) كلمة Mythos، وهي التي أفرزت فيما بعد في اللغات الأجنبيّة كلمة Mythe التي تَعني الأُسطورة. وقد عَنى أرسطو بهذا التعبير المَصدر الذي يَستقي منه الشاعر الدراميّ حَوادثه، وهو غالبًا الأساطير والخُرافات المَحليّة اليونانيّة، كما عَنى بها في نَفْس الوقت نَظْم الأعمال، أي البُنية السَّرْديّة للقِصّة التي تَرويها المسرحيّة، وتجميع الحوادث والأفعال، وانتقاء ترتيب الأحداث المَرويّة ضِمن تسلسُل منطقيّ (بِداية - وَسَط - نِهاية).

أمّا هوراس Horace (٦٥-٨ق.م) فقد استَخدم بنَفْس المعنى تقريبًا كلمة Fabula اللّاتينيّة، وهي مُشتقّة من فعل Fari الذي يعني تَكلّم وحكى، وتَحمّل نَفْس المعنى المُزدوج لكلمة Mythos. لكنّ الرومان مَيّزوا بشكل أدقّ بين Inventio أي ما هو مُختلَق (الخُرافة وكُلّ الأعمال التي تَستند إلى ما هو مُتخيَّل)، وبين dispositio أي طريقة ترتيب هذه المادّة الأوّليّة.

جدير بالذِّكر أنّ الرومان استَخدموا كلمة Fabula أيضًا لتسمية نصّ المسرحيّة المكتوبة، أي السَّرْد الذي يَجمع بين مُختلِف الفِقْرات التي يُؤدّيها عِدّة مُمثّلين. ثُمّ صارت الكلمة تَعني المسرحيّة بشكل عامّ، تُضاف إليها صِفة تُميّز طبيعتها كما يبدو من بعض التسميات اللّاتينيّة Fabula praetexta, Fabula palliata إلخ.

مع الزمن، صارت كلمة Fable في اللغات الأجنبيّة تَعني الخُرافة والحِكاية، أي النصّ المُختلَق، في حين استُخدِمت كلمة Histoire/story أيضًا للقِصّة ولكُلّ الأنواع السَّرديّة بعد أن كانت تُستعمَل لرِواية الأحداث التاريخيّة التي

حَدثتْ فِعلًا.

في تَرجمته لكتاب أرسطو «فنّ الشِّعْر» من السريانيّة إلى العربيّة تَرجم أبو بِشر متى كلمة Mythos بكلمة خُرافة، وهذا ما فعله المصريّ عبد الرحمن البدوي في تَحقيقه لفنّ الشِّعر عن اليونانيّة. أمّا المُحقِّق المصريّ شكري محمد عياد، فقد استَعمل كلمة قِصّة. أمّا كلمة أُحدوثة فتُستخدَم أحيانًا في الخِطاب النقديّ الحديث كتَرجمة لكلمة Fable لتَمييزها عن المعاني العامّة لكلمتَيْ قِصّة وخُرافة.

الحِكايَة بالمَنْظور الأرسْططاليّ:

يُعتَبر مفهومِ Mythos مفهومًا أساسيًّا لدى أرسطو. وقد تَفرَّعت عنه لاحِقًا مفاهيم أُخرى لها عَلاقة ببُنيَة المَسرحيّة مِثْل الحَبْكة* والموضوع والفِعل* الدراميّ.

عندما عَرَّف أرسطو مفهوم Mythos بأنّه المادّة الأوَّليّة التي تَستنِد إليها المسرحيّة (الخُرافة أو الحِكاية)، وطريقة نَظْم عناصر هذه المادّة أي نَظْم الأفعال، فإنّه رَبَط الحِكاية بالفعل الدراميّ، لأنّه اعتبَر المسرحيّة مُحاكاة لأفعال /Mimesis praxis، وذلك بقوله «التراجيديا ليست مُحاكاة للأشخاص بل للأعمال /. . ./ والغاية هي فِعل ما وليست كيفيّة ما. والتراجيديا هي مُحاكاة لفعل، وهي إنّما تُحاكي الفاعلين عن طريق مُحاكاة الأفعال» (فنّ الشِّعْر/الفصل السادس).

ومفهوم الفِعل الدراميّ بهذا السِّياق لا يَعني فقط أفعال الشخصيّات، وإنّما يَشمُل أيضًا كُلّ ما يُروى رِوايةً على شكل سَرْد ويَدخُل في مَسار المَسرحيّة من بِدايتها إلى نِهايتها.

الحِكايَة والحَبْكَة والفِعْل الدّراميّ والمَوْضوع:

انطلاقًا من موقف أرسطو هذا، اعتُبرتِ الحِكاية أو الخُرافة، منذ زمن اليونان وحتّى الكلاسيكيّة في القرن السابع عشر، المادّة الأوّليّة التي تُشكِّل مصدرًا موضوعيًّا سابقًا لتدخُّل الكاتب، خاصّة وأنّ التراجيديا ظَلَّت طويلًا تُستوحى من مصدر سابق مأخوذ عن القُدماء. وقد دَفع ذلك كُتّاب المسرح ومُنظِّريه في القرن السابع عشر إلى تَسمية المَضمون، أي طريقة عرض وترتيب المادّة الأوَّليّة (المَوضوع *Sujet*). وقد اعتبَروا أنّ مَهارة الكاتب تَتجلّى في طريقة عَرْض الموضوع، وهذه هي الفِكرة التي تَطرَّق إليها الشكلانِيّون الروس في العصر الحديث حين وَضعوا الحِكاية مُقابِل الموضوع، فهما يَتشكّلان من نَفْس الأحداث لكنّ الحِكاية هي ما حدث، أمّا الموضوع فهو الطريقة التي يُنقل بها إلى القارئ ما حدث.

هناك اتّجاه آخَر ظهر اعتبارًا من القرن الثامن عشر رَفَض التمييز بين المادّة الأوَّليّة للحِكاية، وبين طريقة تَرتيب هذه المادّة، واعتَبر أنّ الحِكاية لا يُمكن أن تكون موضوعيّة، لأنّ اختِيار المادّة الأوّليّة وأسلوب عَرْضها هو أمر تَدخل فيه ذاتيّة المُؤلِّف بشكل كبير. وفي بَحثه الذي يَحمِل عنوان «حول مَفهوم الحِكاية Fable» في كتاب «دراماتورجيّة هامبورغ»، عَرَّف الألمانيّ غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) الحِكاية بأنّها كُلّ إبداع خَياليّ فيه قَصْد ونيّة ما من قِبَل المُؤلِّف، وهي كذلك طريقة ترتيب المادّة الأوّليّة. وبهذا تَمّ تمييز الحِكاية عن المصدر أو المادّة الأوّليّة التي يَستقي الكاتب منها مَوضوعه. وأغلب الظّنّ أنّ التطابُق بين الخُرافة والحِكاية قد زال بشكل نِهائيّ في هذه المرحلة.

والواقع أنّ التمييز بين المفاهيم المُتقارِبة مِثْل الحِكاية والحَبْكة* والموضوع والفِعل

الدراميّ يَعود إلى القرن الثامن عشر، ونَجِده بشكل واضح في كِتابات الفرنسيّ مارمونتيل Marmontel الذي قال: «في الشِّعْر الملحميّ والدراميّ اليوم تُستخدَم الحِكاية والفِعل والمَوضوع كمُترادِفات، ولكنّنا إذا دقَّقنا النَّظَر نَجِد أنّ موضوع القصيدة هو الفِكرة التي تُشكِّل مادّة الفِعل الدراميّ، وأنّ الفعل يَكون بالتالي تطويرًا للموضوع، بينما تكون الحِكاية هي نَفْس هذه المادّة، لكن يَتِمّ النظر إليها من جِهة الحوادث التي تُشكِّل الحَبْكة، والتي تُساعد على تَعقيد الفِعل، ومن ثَمّ على حَلّ عُقْدته». (تعريف الحِكاية في كتاب «العناصر الأساسيّة للأدب» ١٧٦٣-١٧٨٧).

انطلاقًا من الدِّراسات الحديثة حول السَّرد والرِّواية، تُعرَّف الحِكاية اليوم بأنّها تَسلسُل الأحداث أو وقائع المَسرحيّة، بينما تَكون الحَبْكة هي ترابُط هذه الأحداث فيما بينها بعَلاقات سببيّة. أي أنّ الحَبْكة هي بِناء يَتركّب على النَّواة البسيطة التي هي الحِكاية. وبهذا يُمكن القول إنّ الحَبْكة قد تَغيب تمامًا في بعض الأنواع* المسرحيّة مِثْل المسرح الملحميّ* ومسرح الحياة اليوميّة* حيث تُطرَح أُحداث على مُستوى الحِكاية التي تُشكِّل الفِعل الدراميّ مع وجود بِداية ونِهاية مفتوحة. وعلى العكس تمامًا هناك أنواع مسرحيّة مِثْل الكوميديا* ومسرح البولڤار* تَكون الحَبْكة فيها مُتطوِّرة بشكل كبير، وهذا ما يُعطي اختِلافًا هامًّا بين الحِكاية والحَبْكة فيها. وفي الكوميديا ديللارته*، يَكون السيناريو* هو الحِكاية، والعَرْض المسرحيّ الذي يُنسَج عليه هو الحَبْكة.

والحِكاية في المسرح الدراميّ إطار بُنيويّ يَتخطّى الفعل المَعروض على الخشبة زمنيًّا وعلى مُستوى الأحداث، فالفعل الدراميّ يبدأ من نُقطة* الانطلاق التي يَختارها الكاتب ليَعرِض من خِلالها شيئًا ما يَحدث على الخشبة خِلال العَرْض المسرحيّ، في حين أنّ الحِكاية تَشمُل الماضي وكُلّ ما حدث فيه: ففي مسرحيّة «هاملت» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) تَرجِع الحِكاية إلى ثلاثين سنة مَضت وتَبدأ فِعليًّا من خِلافات هامت الأب وفورتنبراس الأب، بينما يَبدأ الفعل المسرحيّ في لحظة مُعيَّنة هي ظهور الشَّبَح. أمّا في المسرح المَلحميّ، فتتطابق الحِكاية نِسبيًّا مع الفعل الدراميّ، وهذا ما نَجِده في مَسرحيّة «رجل برجل» لبريشت حيث لا يَكون الفِعل الدراميّ تكثيفًا لأحداث ما من الحِكاية وإنّما مَسارًا مُتكامِلًا.

الحِكاية بالمَنْظور البرشتي:

في نَقده لأرسطو، وبنَفْس الخطّ الذي ظَهر في القرن الثامن عشر، نفى بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وجود حِكاية مَوضوعيّة في المسرح، واعتبر أنّ هناك دائمًا عَمليّة تأويل* يَقوم بها الكاتب لهذه المادّة الأوَّليّة. واعتَبر أنّ العمل على الحِكاية هو أساس عمل الكاتب والدراماتورج* والمُمثِّل*. أي أنّ بريشت أعاد الأهمّيّة إلى الحِكاية، لا بل أعطاها الدَّور الأساسيّ في العمل المَسرحيّ بكُلّ مراحله.

والحِكاية بالمَنطق البريشتي هي المُكوِّن الأساسي للنصّ والعَرْض في المسرح الملحميّ الذي يَغيب فيه الحَدَث المُتصاعد والحَبْكة. وهي سَرْد لمَسار ما يُقدَّم على شكل مَراحل مُتتالية، وكُلّ مَرحلة هي مَقطع مُستقِلّ. وتشكيل الحِكاية يَتِمّ منذ البِداية من خِلال تَحديد الغستوس* الأساسيّ للنصّ أو العَرض، ومن خِلال رَبْطها به. وانطلاقًا من هذا الربْط تُبنى

الشخصيّات وتُرسَم عَلاقاتها مع المجتمع ومع التاريخ من خِلال صَيرورة جَدَليّة هي جَدَليّة التداخُل بين البُعد الاجتماعيّ (أو الواقع)، وبين البُعد المسرحيّ. وهذا ما عبّر عنه بريشت في «الأورغانون الصغير» حين قال: «... إنّ المشروع الأساسيّ للمسرح هو الحكاية، ذلك البناء الشُّموليّ لكُلّ المَسارات الحركيّة (مُجمل الغستوس الذي يُكوِّن المسرحيّة) والذي يَحتوي على كُلّ المَعلومات والانفعالات التي تَشكّل مُتعة* الجُمهور انطلاقًا منها».

والحِكاية عند بريشت تَتكوّن من مجموعة عناصر يُمكن أن تكون مُتناقِضة تمامًا وخاضعة لاحتمالات كثيرة. وهذه العناصر تأخذ معنى مُحدَّدًا وتَرتبط بالتاريخ من خِلال طريقة تَرتيبها، وبالتالي فإنّ عمليّة تَشكيل أو صِياغة الحِكاية تَستدعي نوعًا من البَحْث والتركيب هو إكمال ما لا يَقوله النصّ المسرحيّ بطبيعته الاقتصاديّة والمُوجَزة، وهذا ما يَتِمّ خِلال عمليّة الكِتابة* المَشهديّة وخلال إعداد العَرْض. فالقِراءة* الدراماتورجية كما يَراها بريشت تُعتبَر مَوقِفًا ما من الحِكاية، وهذا ما يَتجلّى بشكل واضح في عمل بريشت على الكلاسيكيّات مِثْل مسرحيّة «أنتيغونا» و«كوريولان»، وهي تَشمُل عمل المُمثِّل على الشخصيّة* وعمل المُخرِج* على العَرْض. كذلك اعتبر بريشت أنّ المُتفرِّج* أيضًا يَقوم بعمليّة بِناء للحِكاية حين يَربِط ذِهنيًّا بين عناصر الحِكاية ويُطابقها مع الواقع.

هذا المبدأ الذي يَقوم على تركيب الحِكاية يُناقض مَنطق المسرح الدراميّ القائم على تقديم الحِكاية في تسلسُلها زمنيًّا ودون قَطْع وعلى طَرْحها ضِمن العلاقات السببيّة التي تُشكِّل حَبْكة لها دَورها في تَشويق المُتفرِّج وإثارة الانفعالات لَديه.

استثمَر المسرح الحديث المَنظور البريشتي للحِكاية، واعتَبر أنّ وجودها بشكلها التقليديّ ليس أمرًا مَفروغًا منه. ولذلك نَجد في المسرح الحديث أمثلة مُتعدِّدة عن طريقة طَرح الحِكاية بأسلوب مُغاير منها تفتيت الحِكاية أو تَجريدها بشكل كامل، ومنها إدخال عِدّة حَكايا في نَفْس العمل، أو طَرْح عِدّة وُجهات نظر لنَفْس الحِكاية. كما استفادت الدِّراسات النقديّة من الدِّراسات البُنيويّة* على السَّرْد في الحِكاية والرِّواية لتَطرَح وَضْع الحِكاية في المسرح وتُميِّزها عن مفاهيم أُخرى تَتداخل معها.

انظر: الحَبْكة، الفِعل الدراميّ.

■ الحَكواتيّ — Story-teller

Le Conteur

انظر: أشكال الفُرْجة، السَّرْد، المُمثِّل.

■ الحَماقات (عُروض-) — Sotie

Sottie

شكل من أشكال الفُرْجة* عُرف في فرنسا خلال القرون الوسطى، وعلى الأخصّ في القرن الخامس عشر، وانبثَق عن الكرنڤال*. تَقترِب عُروض الحَماقات ممّا يُسمّى بمسرحيّات بِداية الصِّيام Fastnachtspiel التي كانت تُقدَّم في مدينة نورمبرغ في ألمانيا، وكان لها تأثيرها الكبير على المسرح لأنّها شَكّلت الحَلْقة ما بين الكرنڤالات والعُروض الشعبيّة. كما تَقترِب من مسرحيّات التنكُّر الساخر *Mummers Play* التي عُرفت في إنجلترا.

ابتَدع هذا التقليد مجموعة من طُلّاب الحقوق جَمعوا أنفسهم في أخويّات Confréries وأطلقوا على أنفسهم اسْم الحَمقى Les Sots. وكانت عُروضهم تأخذ شَكل مُحاكمة ساخرة يَتمّ

فيها البحث عن المُذنِب لِعقابه. لكنّها كانت في الحقيقة وسيلة ليُحاكوا العالم مُحاكاة تَهكُّمية*، وليُقدِّموا هِجاءً لاذعًا للمؤسَّسات وللعيُوب الاجتماعيّة دون أن يَخضعوا للرِّقابة والمَنْع. من هذا المُنطلَق تَقترب عُروض الحَماقات كثيرًا من المواعظ المَرِحة *Sermons joyeux* التي تَبلورت في القرون الوسطى ضِمن المونولوغ الدراميّ* وشَكَّلت سُخرية من المواعظ الدِّينيّة.

تَقوم عُروض الحَماقات على وجود الشخصيّات المَجازيّة *Allégorie* التي تُوضّح البُعد الهِجائيّ للعمل، وبهذا تَقترِب هذه العُروض من عُروض الأخلاقيّات*. كما أنّ اللُّغة فيها مُتوثِّبة وغير مُنمَّقة تَصل أحيانًا إلى حَدّ الهَذَيان اللُّغويّ. وقد كان «الحَمقى» يَرتدون أزياء مُتعدِّدة الألوان وقُبَّعات بأجراس، ويُقدِّمون عُروضهم على مِنصّات مَفتوحة في الهواء الطَّلْق خِلال فترات الكرنفال، أو فيما يُعرف باسْم «عيد المَجانين» Fête des fous.

انحسر هذا النوع بسبب القَمع الذي مارسه المَلِك فرانسوا الأوّل في النصف الثاني من القرن السادس عشر في فرنسا لكنّه ترك تأثيرًا كبيرًا على المسرح الشعبيّ*.

من أشهر النُّصوص التي بَقيت حتّى يومنا هذا نصّ «تمثيليّة أمير الحَمقى» للفرنسيّ پيير غرينغور P. Gringore (١٤٧٥-١٥٣٩).

عَرَف المَغرِب تقليدًا يَقترب من عُروض الحَماقات يُعرف باسْم «سُلطان الطَّلَبة». وهو تقليد احتفاليّ تَنكُّريّ يَعود إلى القرن السابع عشر في عهد السلطان مولاي رشيد كان يُقدِّمه طلبة مدينة فاس في مُخيَّم في الهواء الطَّلْق للاحتفال بمَقدَم الربيع حيث يَتنكّرون في شخصيّات السلطان والوزير والحاجب والمُحتسِب، ويَقومون بمُعالَجة أمور السلطة بشكل مُحاكاة تَهكُّمية. ينتهي هذا الاحتفال الذي يدوم أسبوعين بمَراسم استقبال السلطان الحقيقيّ الذي يزور مُخيَّم الطلبة ويَستمع إلى جانب السلطان المُتنكِّر إلى خُطبة المُهرِّج* الذي يَسرُد أنواع الأطعمة والفواكه مُستعمِلًا نَفْس العِبارات المُستعمَلة في خُطبة الجُمُعة الدينيّة بشكل كاريكاتوريّ.

■ الحِوار **Dialogue**

Dialogue

شكل من أشكال التواصُل* يَتِمّ فيه تبادُل الكَلام بين طرفين أو أكثر.

وكلمة dialogue مَنحوتة من اليونانيّة dia التي تعني اثنين، وlogos التي تعني الكلام.

والحِوار من أشكال الخِطاب* في المسرح يُشبه المُحادثة في الحَياة العاديّة لكنّه يَختلِف عنها جَوهريًّا، فهو اقتصاديّ ودَلاليّ دائمًا ولا مَجال للاعتباطيّة فيه، ووظيفته الحقيقيّة هي وظيفة إبلاغيّة تَقوم على توصيل المَعلومات إلى المُتفرِّج عبر الشخصيّات. ورغم أنّ الحِوار في المسرح هو عمليّة تواصُل بين طرفين موجودين على الخشبة (الشخصيّات) إلّا أنّ هذا التواصُل مُتضمَّن في عمليّة تواصُل أوسع تَتِمّ بين صاحِب العمل (كاتب، مُخرِج*) والمُتلقّي (قارئ، مُتفرِّج) (انظر التواصُل).

يتميَّز الحِوار عن الإرشادات الإخراجيّة* ضمن نفس المنطق في كون الكاتب يعلن نفسه كصاحب الخطاب في الإرشادات الإخراجية بينما يَختفي وراء الشخصيّات في الحِوار.

في المسرح الغربيّ اعتُبر الحِوار أسلوب التعبير الدراميّ النموذجيّ حسب تحليل الفيلسوف الألمانيّ هيغل Hegel (١٧٧٠-١٨٣١)، والصِّيغة الأكثر مُلاءَمة لتعبير الشخصيّة* والأكثر مُشابَهة للواقع، في حين

اعتُبِرت بَقيّة أشكال الخِطاب المسرحيّ مثل المونولوغ* والحديث الجانبيّ* والتوجُّه* إلى الجُمهور، وحتّى نشيد الجَوْقة* غير مُطابِقة للواقع ومُصطَنعة ولا تُقبَل إلّا ضِمن الأعراف* المسرحيّة، ولذلك وضَع المسرح الكلاسيكيّ قُيودًا تُحدِّد استخدامها ضِمن أعراف الكِتابة.

والحِوار من العَناصر التي تُساهم في الإيحاء بأنّ ما يجري على الخشبة يَجري هُنا/الآن. وهذه هي طبيعة المُحاكاة* الخاصّة بالمسرح كما حدّدها أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م)، أي «مُحاكاة الفعل بالفعل».

في المسرح الغربيّ اعتُبر الحِوار العنصر الذي يُميِّز المسرح، كجِنس أدبيّ، عن بَقيّة الأجناس التي تَقوم على السّرد* أساسًا مِثل الملحمة والرِّواية. لكنّ ذلك لا يَنفي وجود السَّرْد ذي الوظيفة الإبلاغيّة ضِمن القالَب الحِواريّ في هذا المسرح. أمّا المسرح الشرقيّ* فلم يَعرف هذا التميز لأنّ القالَب السَّرْدي ظَلّ هو الأساس، والحِوار فيه يأتي ضمن السَّرْد، وهذا ما استَند إليه المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي أدخل السَّرْد بكَثافة على المسرح الملحميّ*.

في المسرح الحَديث، فَقَد الحِوار أهمّيّته، وحتّى في الحالات التي ظَلّ فيها الحِوار أساسيًّا، لم يَعد يُعبِّر عن تواصُل فِعليّ بين الشخصيّات، وإنّما عن صُعوبة هذا التواصُل كصورة لأزمة الإنسان، وهذا ما نَجِده في مسرحيّات الكاتب الروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) والإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) والألمانيّ جورج بوشنر G. Büchner (١٨١٣-١٨٣٧). كذلك ساهم زَوال الحدود الواضحة بين الأجناس الأدبيّة في غِياب الحِوار تَمامًا بحيث يَصير السَّرْد هو الغالب من خِلال تَداعي الذّكريات، كما في مسرحيّة «آه لتلك الأيام الجميلة» لبيكيت، أو يَكون النصّ بأكمله تَوجُّهًا للجُمهور كما في مسرحيّة «إهانة للجُمهور» للألمانيّ بيتر هاندكة، P. Handke (١٩٤٢-).

أشكال الحِوار:

يأخُذ الحِوار أشكالًا مُتعدِّدة في النصّ المسرحيّ فهو يُمكن أن يأتي على شكل تَبادُل مَقاطع كلاميّة قصيرة Répliques أو طويلة Tirades، كما يمكن أن يأخذ شكل حِوار مُتناظِر في الطّول بين الشخصيّتين المتكلِّمتين Stichomythie، وهذا ما يُساهم في خلق إيقاع* العمل. والحِوار يُمكن أن يَكون تواصُلًا فِعليًّا بين مُتحاورين لهُما نفس العَلاقة بالموضوع الذي يَتِمّ الحديث عنه. وقد يَصِل الانسجام في الرأي إلى حدّ يَبدو معه الحِوار وكأنّه اقتسام شخصيَّتين لمونولوغ طويل واحد، والمِثال الأوضح على ذلك هو حِوار رودريغ وشيمين في مَشهد الوَداع في مسرحيّة «السيد» لبيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤). لكن هناك حالة أُخرى لا يَتِمّ فيها التواصُل بين المتحاورين فيتحوّل الحِوار إلى نوع من المونولوغات المُستقِلّة.

وهناك أيضًا نوع من الحِوار المُصطنَع لأنّ دَور المُحاوِر فيه لا يَتجاوز الردّ والمُوافَقة والسؤال لتحريض الكلام، أي أنّ الحوار في هذه الحالة لا يَهدِف إلى التواصُل الفعليّ بين شخصيَّتين وإنّما يَكون مُجرَّد حُجّة لإبلاغ المُتفرِّج بمَكنونات الشخصيّة، وهذا ما يُلغي أحد شروط الحِوار وهي التبادُل بين طرفين (أنا وأنت)، وفي هذه الحالة يُمكن استبداله بمونولوغ أو الاستغناء عن الطَّرَف المُخاطَب نِهائيًّا فيه. وهذا النوع من الحوار يُقبل ضِمن الأعراف المسرحيّة إذ نَجِده

في المُقدِّمة* حيث يَكون وسيلة دراميّة لتعريف المُتفرِّج بعناصر الحدث الضّروريّة، وفي المَقاطع التي يُفضي فيها البَطَل بمكنونات نَفْسه إلى الصديق أو كاتم الأسرار*.

في مسرح العَبَث*، يَفقِد الحِوار وظيفته كتواصُل وكإبلاغ لأنّه لا يَعقِد صِلة بين المُتحاورين ولا يُبلِّغ المُتفرِّج بأيّة معلومة وإنّما يكون مُجرَّد كلام. وهذا ما يبدو واضحًا في مسرحيتَيْ «المُغنِّية الصَّلْعاء» و«الدَّرس» لأوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤)، وغيرها.

تُعتَبر الحركة* أحد أشكال الحِوار الذي يُطلَق عليه عندئذ اسْم الحِوار الحركيّ، وهو من صِفات الإيماء*. كما أنّ الحركة يمكن أن تُرافق الحوار وتُعطي شرط الكلام فتُؤكِّده أو تُناقضه أو تكون بديلًا عنه.

هناك أيضًا الحِوار ذو الطابع الغِنائيّ Duo ويَدور غالبًا بين العُشّاق، وهو من تأثيرات الأوبرا* على المسرح، وله في هذه الحالة وظيفة خاصّة هي التعبير عن المَشاعر، ولذلك لا تَنطبق عليه شروط الحِوار المسرحيّ كُلّها.

في بعض الحالات يَتِمّ الحِوار بين إحدى الشخصيّات والمُتفرِّجين ممّا يَجعلهم طَرَفًا في الحِوار، وهذا ما نَجِده بشكل واضح في مسرح الأطفال* وعُروض الدُّمى*.

الحِوار بالمَنْظور البراغماتي:

تَناولت الدِّراسات الحديثة وأهمّها البراغماتية *Pragmatique* الحِوار كشكل من أشكال التواصُل فطرَحْته كتبادُل يَعقِد صِلة بين مُتحاورين لكُلّ منهما مَوقِعه المُحدَّد، وبيّنت أنّ معنى الحوار يَتوضّح من خِلال الظرف الذي يَتِمّ فيه الكَلام، وهو يَتحدَّد بعَلاقات القُوى بين الأطراف، وبالسِّياق الذي يَتِمّ فيه وبالدوافع الضِّمنيّة للمُتحاورين.

هذا المبدأ يَكتسب كُلّ فعاليّته في المسرح حيث يُعتَبَر الحوار أكثر من مُجرَّد تبادل للكلام لأنّ كُلّ جُزء فيه يَبني عَقْدًا ما بين الشخصيّات فيُحافظ على موازين القُوى الموجودة أو يُعدِّلها أو يُلغيها، ففي مَشهد البَوح في مسرحيّة «فيدرا» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) تَقول المُربّية أونون لفيدرا: تكلّمي، وبذلك تُعدِّل من عَلاقتها بفيدرا كتابِعة لتأخذ مَوقع كاهن الاعتراف، ولتَكتسب مَوقِع قُوّة.

طرحتْ بعض الدِّراسات المُطبَّقة على المسرح (آن أوبرسفلد A. Ubersfeld وكاترين أوريكيوني C. Orecchioni) فَرَضيّة أساسيّة هي أنّ الكلام ليس فقط قَولًا يُعطي معلومات وإنّما هو أيضًا فعل له تأثيره على الآخرين وهذا هو الهدف منه. فقول إحدى الشخصيّات على الخشبة «اقتله» كافٍ ليَعتبر المُتفرِّج أنّ القتل قد تَمّ فِعلًا.

يُمكن أن نَعتبر أنّ العَرْض المسرحيّ هو تجسيد لظُروف الكلام بشكل ملموس من خِلال عناصر تَتعلّق بالعَرْض مثل إلقاء* المُمثِّل وقُوّة صوته، وبُعده وقُربه عن المُمثِّل الآخَر، ومَوقِعه على الخشبة وحركته ونوعيّة الإضاءة* التي تُرافق الحِوار إلخ. وقد لَعِب الإخراج* الحديث على هذه الناحية من خلال تغيير ظرف الكلام لتغيير المعنى وإعطاء قِراءة* خاصّة للعمل.

انظر: الخِطاب المسرحيّ، التواصُل.

خ

■ **الخاتِمَة** **Conclusion**

Dénouement

كلمة Dénouement الفرنسيّة مأخوذة من اللّاتينيّة de-nodare بمعنى فكّ خُيوط العُقدة*، وتُترجَم حرفيًّا في اللُّغة العربيّة بتعبير حَلّ العُقدة، وهو مفهوم كلاسيكيّ يَتطابق تمامًا مع نِهاية الحَبْكة*. كذلك يُستعمَل في اللُّغة الإنجليزيّة تعبير Conclusion الذي يُترجَم في العربيّة بكلمة الخاتِمة، وتعبير Résolution الذي يُترجَم في العربيّة بكلمة الحلّ.

تَحدّث أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) عن الخاتمة في التراجيديا* وعَرَّفها بقوله: «في كُلّ تراجيديا عُقدة وحلّ. فالأمور التي تَقع خارج التراجيديا، وبعض الأمور التي تَقع داخلها، هي العُقدة، وسائرها هو الحلّ/.../ وأعني بالحَلّ، ما يكون من بَدء التحوُّل إلى النِّهاية» (فَنّ الشِّعْر/الفصل ١٨). وقد ذَكَر أرسطو أنّ الخاتمة تتأتّى مُباشَرة عن الانقلاب* في وضع الشخصيّة* من السّعادة إلى الشقاء، وحدَّد أنها يجب أن تَنجُم عن مَنطق الأحدَاث، وأن تَصدُر عن الحِكاية* نَفْسها لا عن حيلة مَسرحيّة (انظر الآلة الإلهيّة)، أي أنّه رَبَطها بقاعدة مُشابَهة الحقيقة* على مُقتضى الاحتمال والضّرورة.

ارتَبط شكل الخاتمة تاريخيًّا بالنوع المسرحيّ. فالتراجيديا عُرفت بخاتمتها المأساويّة، كما عُرفت الكوميديا* بكون خاتِمتها سعيدة. أمّا التراجيكوميديا* فخاتمتها سعيدة رغم أنّ موضوعها جادّ. مع زوال الأنواع* المسرحيّة، لم يَعُد من الممكن التكهُّن سَلَفًا بنوعيّة الخاتِمة.

حَدّدت الكلاسيكيّة* الفرنسيّة في القرن السابع عشر مفهومها للخاتمة على ضوء تفسيرات أرسطو، لكنّها لم تَربِطها بالانقلاب الذي صار من مُكوّنات العُقدة. فقد اعتَبر الكلاسيكيّون أنّ عناصر الخاتمة يجب أن تبدأ في اللحظة التي تَتشابك فيها خُيوط الحَبْكة وتُستكمَل، وهذه هي الذُّروة* أو نُقطة التداخل *Point d'intégration*، في حين أنّ نُقطة الانعطاف *Point de retournement* هي اللحظة التي يَتِمّ فيها التحوُّل من العُقدة نحو الخاتِمة (انظر نُقطة الانطلاق). وقد عَرَّفها المُنظِّر الفرنسيّ مارمونتيل Marmontel في القرن الثامن عشر بأنّها «أمر يَقطع خيط الأحداث»، بينما نَجِد أنّ الألمانيّ غوستاف فرايتاغ G. Freytag ضِمن تحليله لبُنية المسرحيّة ذات الفُصول الخمسة قد وَضع الخاتِمة في نِهاية الحركة الهابطة، أي في الفصل الخامس (انظر هرم فرايتاغ في كلمة ذُروة).

وضعتْ الكلاسيكيّة الفرنسيّة شُروطًا ثلاثة للخاتمة الجيِّدة:

- أن تكون ضَروريّة، أي أنّ أهواء الشخصيّات هي وَحدها التي تُوصِل إلى الكارثة لا المُصادَفة.

- أن تكون كاملة بمعنى أنّ الخاتِمة يجب أن تُعرِّف بمصير كُلّ الشخصيّات، وأن تُعطي حلًّا لكُلّ المَشاكل التي طُرحتْ ضِمن المسرحيّة.
- أنّ تكون مُوجزة وواضحة، أي أن تَتِمّ نتيجة لتسارُع الحدث في النهاية بحيث يَحصُل هُبوط سريع بعد تصاعُد العُقدة. ويُبرِّر الكاتب الفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) ذلك بضَرورة تلبية تَشوُّق المُتفرِّج لمعرفة النهاية.

كانت هذه الشروط صارمة بالنسبة للتراجيديا، خاصّة فيما يَتعلّق بشرط مُشابَهة الحقيقة، وأقلّ صَرامة بالنسبة للكوميديا حيث قَبلتْ النهاية المُفتعَلة التي يَصعُب تصديقها مَنطقيًّا، كما في خاتمة مسرحيّة «البورجوازيّ النبيل» للفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣).

مع تَطوُّر المسرح طُرحت الخاتمة بمنظور جديد، ولم تَعُد تُشكِّل دائمًا نهاية الحَدَث، ولهذا دَلالاته في تفسير العمل ككُلّ. ففي مسرح العَبَث* على سبيل المِثال، لا تُقدِّم الخاتمة حَلًّا ما وإنّما تُؤكِّد على فكرة التكرار والانفتاح على اللّامُتناهي من خِلال العودة إلى نُقطة البِداية. هذا التكرار يُوحي باستحالة الوصول إلى تغيير ما ويُفسِّر عَلاقة الحدث بالزّمن*، كما هو الحال في مسرحيّة الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) «في انتظار غودو» وفي مسرحيتَيْ الروماني يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤) «المُغنِّية الصَّلْعاء» و«الدَّرْس».

فتحتِ الدِّراسات البُنيويّة* والسميولوجيا* آفاقًا على إمكانيّة تفسير بُنية العمل الأدبيّ وتوضيع العالَم المُصوَّر ضِمن سِياق وصَيرورة تاريخيّة من خِلال تفسير عَلاقة بِداية الحدث بِنهايته، أي عَبر الانتقال من موقِف أوّليّ (البداية) إلى مَوقِف نِهائيّ (الخاتمة). فالخاتمة كنِهاية للأحداث في المسرحيّة تُحدِّد معنى المسرحيّة ككُلّ، وتُشكِّل نوعًا من الاستقرار على وضع جديد بعد الصِّراع* والتوتُّر اللذين يَسودان في البداية. وهي تَتجلّى على مُستوى الشخصيّات واستقرارها على حال ما هو الشقاء أو السعادة (عُزلة أوديب، انتحار فيدرا)، أو على مُستوى العالَم الذي تُصوِّره المسرحيّة (التحوُّل من النِّظام الإقطاعيّ إلى الحُكم المَلَكيّ المُطلَق في خاتمة مسرحيّة «السيد» لكورني). وقد حَدّدتِ الدِّراسات الحديثة إطارًا عامًّا يَصُبّ فيه نوعان من الكِتابة المسرحيّة هما الشكل المفتوح والشكل المُغلَق*. وإحدى الخصائص الرئيسية للشكل المُغلَق هي النهاية الحاسمة المُغلَقة التي تَتأتّى كضَرورة حتميّة عن الفِعل المسرحيّ، وتُحسَم الأمور فيها بشكل كامل، وهذا ما يَتجلّى بشكل واضح في المسرح الكلاسيكيّ وكُلّ ما يَندرج في إطار المسرح الدراميّ (انظر دراميّ/ملحميّ). أمّا في الشكل المفتوح، فالنهاية لا تكون حَتميّة وحاسمة، وإنّما تبقى مفتوحة على احتمالات عديدة. وهذه الخاتمة لا تَتعلّق بوضع الشخصيّة فقط وإنّما بصَيرورة ما ضِمن العالَم المُصوَّر في هذا النوع من المسرحيّات. ففي مسرحيّة «دون جوان» لموليير على سبيل المِثال يَرتبط عدم وضوح مصير دون جوان بالمعنى العامّ للمسرحيّة، وهو الإلحاد، والعَلاقة بين الحياة والموت إلخ.

في الأنواع المسرحيّة التي يَتداخل فيها الوهم بالواقع، والخيال بالحَقيقة، ويُعتمَد شكل المسرح داخل المسرح* مثل مسرح الباروك*، تَظلّ النِّهاية مفتوحة والتباسيّة. وفي المسرح الملحميّ* حيث يَغيب الفعل الدراميّ* بمفهومه

التقليديّ، تكون بُنية المسرحيّة بُنية سرديّة تَقوم على الامتداد الزمنيّ، فكما أنّ البِداية ليست بداية الحدث، فإنّ الخاتمة لا تُعطي نهاية الحدث، ولا تَتحدّد بمصير الشخصيّة، وليس لها طابع حَتميّ، كما هو الحال في خاتمة مسرحيّة «الأم شجاعة» للألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) حيث تستمرّ الأم في التجوُّل بعربتها.

انظر: المُقدِّمة، شكل مَفتوح/ شكل مُغلَق، البُنيويّة والمَسرح.

■ **الخادِم/ الخادِمَة** **Servant/Valet**
Servante/Valet

دَور ثانويّ نَجِده في كثير من التقاليد المسرحيّة إلى جانب دَور البَطَل*، وعلى الأخصّ في الكوميديا* الكلاسيكيّة، حيث يُعتبَر من العناصر التي تُولِّد الإضحاك. في التراجيديا*، يُعتَبر كاتم الأسرار* المُعادِل الدراميّ للخادم. أمّا في بعض الأنواع المسرحيّة* الأخرى، وعلى الأخصّ الشعبيّة مِثل الكوميديا ديللارته* في إيطاليا والكوميديا في إسبانيا، فيلعب الخادم أو الخادمة دَورًا رئيسيًّا.

يَتميَّز الخادم في الكوميديا الإيطاليّة (أرلكان Arlequin وبريغيللا Brighella) بالخُبْث والدَّهاء والشَّراهة والمَيْل إلى كَسْب المال، وهو من الشخصيّات المُضحِكة التي تَعود في أصولها إلى دَور العَبْد في الكوميديا الرومانيّة. وفي الكوميديا الإسبانيّة* يُمثِّل الخادم الذي يَحمِل اسْم غراسيوزو Gracioso الجانب الغرائزيّ والفَجّ للإنسانيّة. فهو يَنظر إلى الشخصيّات الأُخرى وإلى العالَم بأسره نظرة انتقاديّة. ومع أنّه دَور*، إلّا أنّ فيه كَثافة إنسانيّة كبيرة، ومنه انبثقت شخصيّة بيكارو Picaro في الرِّواية التشرُّديّة في إسبانيا، ثُمّ شخصيّات أُخرى شهيرة مِثْل سانشو بانشا Sancho Pancha خادِم دون كيشوت Don Quichotte في رواية سرفانتس Cervantes.

في كثير من الأحيان يُشكِّل الخادم مع الخادمة في الكوميديا ثُنائيًّا يُعادِل ويَدعم ثُنائيّ العُشّاق من السادة. ويُمكن اعتبارهما نوعًا من المُحاكاة التهكُّميّة* لهذا الثُّنائيّ وخاصّة في مَشاهد عَتَب العُشّاق التقليديّة Dépit amoureux، وهو ما نَجِده بشكل واضح في كوميديّات الفرنسيين موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) وبيير ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣).

كذلك يُشكِّل الخادم مع سَيِّده وَحدة دراميّة حقيقيّة تَطرح المعنى من خِلال التناقُض. يَظهر ذلك بشكل واضح في عَلاقة دون جوان بخادمه سغاناريل في مسرحيّة «دون جوان» لموليير، وفي عَلاقة علي جناح التبريزيّ بتابِعه قفة في مسرحيّة المصريّ ألفريد فرج (١٩٢٩-) التي تَحمِل نَفْس الاسْم. وبالتالي فإنّ الخادِم يُعتبَر صورة عن اللّابَطَل *Anti-héros* مُقابِل البَطَل، وأهميَّته تكمُن في أنّه قادر على إثارة الضَّحِك في المواقف الصَّعبة، وعلى استخلاص المُضحِك* من المأساويّ*، كما هو الحال في عَلاقة المُهَرِّج* أو المَجنون بالمَلِك في مسرحيّات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) والفرفور بالسيد في مسرحيّة «الفرافير» للمصري يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١).

انظر: الشخصيّة، الشخصيّة النَّمطِيَّة، المُهرِّج، البَطَل.

■ **الخاصّ (المَسْرَح-)** **Private theatre**
Théâtre privé

تَسمية ظَهرتْ في القرنين السابع عشر

والثامن عشر في إنجلترا وفرنسا للدَّلالة على عُروض مسرحيّة كانت تُقدَّم في صالات مُلحَقة بالبيوت أو القُصور أو الكُلّيّات الجامعيّة ولجُمهور* مُحدَّد من الخاصّة، وذلك لتمييزها عن عُروض المسرح العامّ *Théâtre public* الذي يَتوجّه إلى جُمهور واسع من شرائح مُتنوِّعة. في يومنا هذا لا تَتعلّق تسمية المسرح الخاصّ بنوعيّة الجُمهور فقط وإنّما بشُروط الإنتاج المسرحيّ، إذ تُطلَق التسمية على المسارح التي تُموِّلها شَرِكات خاصّة أو أفراد، أي إنّها نقيض المسرح القوميّ* الذي تُشرِف عليه الدّولة وتُموِّله.

ظهرت صيغة المسرح الخاصّ في إنجلترا في فترة المَنْع التي طالت المسرح في عهد كروموِيل عام ١٦٤٣ وأدّت إلى إغلاق المسارح العامّة مثل مسرح السوان **Swan** والغلوب **Globe** والفورتشن **Fortune** ممّا دَفَع الأغنياء إلى تقديم وحُضور العُروض المسرحيّة داخل القُصور. فيما بعد، تَمّ بِناء عدد من المسارح الخاصّة بين عامي ١٧٧٠و١٧٩٠، وكان لذلك أثره الكبير في تعديل كُلّ ظُروف العَرْض الإليزابثيّ بما فيها شكل العَمارة المسرحيّة* ونوعيّة الديكور*. فعلى العكس من المسارح الإليزابثيّة التي كانت مسارح عامّة مفتوحة لسائر الشرائح الاجتماعيّة، كانت عُروض المسرح الخاصّ تُقدَّم لجُمهور من النُخبة؛ وفي حين كانت عُروض المسارح العامّة تَتِمّ في الهواء الطَّلْق في مِساحة مُستديرة أو مُضلَّعة، كانت عُروض المسارح الخاصّة تَتِمّ ضِمن صالات تَقترب كثيرًا من شكل العُلْبة الإيطاليّة* فهي مُستطيلة الشكل أو مُربَّعة يَتراوح عدد المَقاعد فيها ما بين ١٥٠و٤٠٠ مقعد تَتوزَّع في مَقصورات. كما تَحتوي على غُرَف للعاملين وأمكنة لتناوُل المُرطِّبات. كذلك فإنّ الديكور المُستَعمل في هذه المَسارح الخاصّة كان مُكلِفًا فيه الكثير من الحِيَل المسرحيّة ويُوحي بالتأثير الإيطاليّ (اللوحة الخَلفيّة*، تطبيق قواعد المَنظور* إلخ).

حافَظ المسرح الخاصّ في إنجلترا على طابَعه كمسرح للنُخبة عندما صار الدُّخول إليه بِبطاقات غالية الثمن مِمّا لا يسمح إلّا للأغنياء بارتياده. ومن أشهر المسارح الخاصّة في إنجلترا المسرح الذي بَنته ليدي إليزابث كريفن عام ١٧٩٣ في قصر براندبره في هامرسميث، ومسرح دوق دوفنشاير في شاتسورث في ديربيشاير الذي بُني عام ١٨٣٠ وغيرها.

في فرنسا انتشرتْ في القرن الثامن عشر عادة تقديم العُروض المسرحيّة في القُصور والبيوت وفي المدارس والكُلِّيات إلى جانب ما كان يُقدَّم على خَشَبات المسارح العديدة. وقد كانت هذه المسارح الخاصّة تَعبيرًا عن وَلَع الطبقة الغَنيّة بالآداب والفنون، وانتشارها يُشابه انتشار ظاهرة الصالونات الأدبيّة وموسيقى الحُجْرة في نَفْس الفترة الزمنيّة. وقد كان أصحاب المسارح الخاصّة يُشاركون في تأليف المسرحيّات التي تُعرَض في بيوتهم وأحيانًا في التمثيل. من أشهر صالات المسرح الخاصّ في فرنسا في تلك الفترة، تلك التي بُنيت في قصر التريانون الصغير في فرساي وفي قصر بيل فُو.

لكنّ صيغة المَسارح الخاصّة في فرنسا أخذت اعتبارًا من ١٧٧٩ مَنحًى مُغايرًا له عَلاقة بالتحوُّلات الاجتماعيّة التي نَجمت عن الثورة الفرنسيّة وتلاشي طبقة النُّبلاء التي كانت تُشكِّل جُمهور المَسارح الرسميّة، وظُهور الأنواع* المسرحيّة الجديدة التي تَتوجّه لجُمهور من الطَّبَقة الوسطى يَدفع بِطاقات الدخول إلى المسرح، ممّا جعل من المسرح الخاصّ صِيغة تَقترب كثيرًا من مفهوم المَسرح التِّجاريّ*.

انظر: المَسرح التِّجاري.

■ الخَشَبَة والصّالَة Stage/Auditorium, House
Scène/Salle

الخشبة هي الحَيِّز الذي يَتحرَّك فيه المُمثِّل* أثناء العَرْض المسرحيّ ويَتِمّ فيه تصوير العالَم الخَياليّ الذي يُمثِّله الحَدَث، وتُقابِله الصالة، وهي حَيِّز الفُرْجة أو المكان المُخصَّص للمُتفرِّجين.

وحَيِّز التمثيل لا يَكون بالضَّرورة على شكل خشبة مُشيَّدة مُحدَّدة الأبعاد بشكل ملموس، فهو كُلّ ما يُحيط بجسد المُمثِّل أثناء الأداء*، حتّى ولو تداخل هذا الحَيِّز مكانيًّا مع حَيِّز الفُرْجة كما في الشارع والساحة العامّة. كذلك فإنّ حَيِّز الفُرْجة لا يَكون دائمًا على شكل صالة مُقابِلة للخشبة وإنّما تَنوّع شكله عَبر تاريخ العَرْض المسرحيّ.

في اللُّغة العربيّة تُستَعمل كلمات مِثْل الخشبة (من الخشب المُستعمل في بنائها) والمِنصّة والرُّكح بنَفْس المعنى. أمّا كلمة صالة فهي اللفظ العربيّ لكلمة sala الإيطاليّة التي تعني حُجْرة. تُطلَق كلمة صالة أيضًا على المكان المُخصَّص للعَرْض بشكل عامّ فيُقال صالة مسرح وصالة سينما وصالة عَرْض إلخ.

تُعتبر عَرَبة المُمثِّل اليونانيّ الجوّال ثيسبيس Thespis أوّل خشبة مسرحيّة لأنّه كان يُقدِّم عُروضه عليها في المُدن والقُرى. مع تطوُّر العَرْض المسرحيّ في الحَضارة اليونانيّة وانتقاله من المَعبَد إلى مكان مُشيَّد، كانت الخشبة إحدى المُكوِّنات التي تُشكِّل العناصر الأساسيّة للسينوغرافيا* في العَرْض وهي الأوركسترا Orkhêstra، مكان حركة ورَقْص الجوقة، والخشبة Skênê، وكانت تعني في البِداية خيمة أو كوخ ثُمّ أخذت فيما بعد معنى الرِّواق المَبنيّ وراء الأوركسترا. ثُمّ اتَّسع معنى الكلمة فيما بعد وصارت تسمية الخشبة تَدلّ على النقطة المَركزيّة من حَيِّز الأداء المُخصَّص للمُمثِّلين. فيما بعد أُضيفت على هذه المُكوِّنات مِساحة ضَيِّقة مُخصَّصة لتمثيل المُمثِّلين تُدعى مُقدِّمة الخشبة Proskênion. أمّا التياترون Théatron = المكان الذي يُمكن النظر منه، فهو المكان المُخصَّص للمُتفرِّجين. وقد أخذت هذه الكلمة فيما بعد معنى أكثر شُمولًا فصارت تَدلّ على المسرح* بالمعنى العامّ للكلمة، في حين انزلقت كلمة أوركسترا إلى مَجال الموسيقى حَصْرًا.

هذه التسميات اليونانيّة أفرَزتْ فيما بعد كلمات تُستَعمل في اللغات الأوروبيّة بمَعانٍ مُختلِفة. فكلمة skênê أفرَزتْ في الفرنسيّة كلمة Scène التي تُستَعمل للدَّلالة على حَيِّز التمثيل وعلى وَحدة عُضويّة في التقطيع* هي المَشهد*، وفي الإيطاليّة أفرَزتْ كلمة سيناريو* Scenario التي تَعني مُخطَّط المسرحيّة، وغير ذلك من الكلمات. أمّا في اللغة الإنجليزيّة فتُستَخدم كلمة Stage للخشبة وكلمة Auditorium (مكان السَّمْع) لصالة المسرح.

العَلاقَة بَيْن الصّالَة والخَشَبَة:

لا وجود لحَيِّز اللَّعِب *Aire de jeu* بدون وجود حَيِّز للفُرْجة. وشكل الأوّل يُحدِّد شكل الثاني لأنّ العَلاقة بين هذين الحَيِّزين هي عَلاقة عُضويّة. مع ذلك يَظلّ التمايُز بين الصالة والخشبة قائمًا مهما كانت طبيعة العَرْض وشكل المكان*، لأنّ الخشبة تَتحوّل أثناء العَرْض إلى عالَم خَياليّ وكُلّ ما عليها يَخضع لقوانين المُتخيَّل، في حين تَظلّ صالة المُتفرِّجين جُزءًا من الواقع.

الخَشَبَة:

تَطوّرت الخشبة بتَطوُّر المسرح وعَلاقات الفُرْجة في المُجتمعات، وبتَغيُّر المَنظور الجَماليّ للكِتابة المسرحيّة وتَنوُّع الأعراف* المسرحيّة. وبشكل عام يُمكِن أن تكون الخشبة ثابتة ضِمن العَمارة المسرحيّة* أو تكون مُرتَجلة كما هو الحال في مَسرح الأسواق* والمسرح الشعبيّ*، حيث يُطلق عليها اسْم مِنْبَر أو مِنصّة Platform, estrade, podium. كما يُمكن أن تَغيب تمامًا كشيء مُشيَّد وتَتشكَّل من خِلال أداء المُمثِّل.

يُمكن التمييز تاريخيًّا بين عِدّة نَماذج للخشبة:

- الخشبة المُغلَقة التي تأخذ شكل مُكعَّب مُحدَّد بكواليس* من جِهاتها الثلاث، وبِجدار رابع* وَهميّ يُشكِّل الحَدّ الفاصل بينها وبين الصالة المُواجهة لها. يُطلَق على هذه الخشبة أيضًا اسْم الخشبة الإيهاميّة *Scène d'illusion* والشكل المِثاليّ لها هو العُلبة الإيطاليّة* التي اعتُمدت منذ القرن السادس عشر وتُشكِّل حتّى يومنا هذا النموذج الأكثر شُيوعًا في المسرح الغربيّ والعالميّ (والمسرح العربيّ ضِمنًا)، رغم التعديلات التي جَرت عليها، ورغم التّقنيّات الحديثة التي ساهمت في تطوير شكلها واستعمالها مِثْل الخشبة المُتحرِّكة والخشبة التي تَدور على مِحوَر والخشبة المُزوَّدة بمَصاعد في المسرح الحديث.
- الخشبة المَفتوحة التي لا تَفترض عَلاقة مُواجهة وإنّما يُحيط الجُمهور بها من جِهاتها الثلاث. من أشكال هذه الخشبة المِنصّات التي كانت تُشيَّد في القرون الوسطى وفي عُروض الأسواق وفي عُروض الكوميديا ديللارته* الإيطاليّة، والخشبة المُشيَّدة على عَرَبات مُتحرِّكة في عُروض الأوتوساكرمنتال* في إسبانيا وأمريكا اللّاتينيّة، والخشبة الإليزابثيّة *Scène Elizabéthaine* في إنجلترا. من هذه الأشكال أيضًا المِنبَر **Podium** في المسرح الملحميّ*، وهو مِنصّة تُوظَّف لمُحاكَمة فكرة ما. ومنها أيضًا الخشبات المُتعدِّدة في العَرْض الواحد بحيث يُضطرّ المُتفرِّج للحركة لكي يُتابع العَرض (انظر مسرح البيئة المحيطة). كذلك فإنّ الخشبة في المسرح الشرقيّ* حيث يَغيب الديكور والكواليس بشكل عامّ يُمكن أن تُعتَبر خشبة مَفتوحة.

تَتنوّع أشكال الخشبة المفتوحة حسب طبيعة العَرْض (الحلبة في السيرك*) وحسب طبيعة المكان (الفُسْحة في المَلعب وفي الساحات، الباحة في الخانات القديمة). وقد استُثمرت هذه الأشكال مسرحيًّا في العصر الحديث ضِمن التوجُّه للخروج من العَمارة المسرحيّة إلى أمكنة أُخرى ضِمن المدينة، وضِمن الرغبة في تعديل شكل الفُرْجة والتوجُّه إلى جُمهور واسع.

والنموذج الأكثر تَكاملًا للخشبة المفتوحة هو الخشبة الإليزابثيّة حيث يَتداخل مكان التمثيل مع مكان الفُرْجة، ويُستثمَر الفضاء بكافّة أبعاده أُفقيًّا وعَموديًّا. فالخشبة التي تُوجَد على مُستوى الجُمهور تُسمّى الخشبة الدُّنيا **Down stage** يَعلوها عَموديًّا خشبة عُليا **Up stage** تَتكوّن من طابقين أحيانًا وتُقدَّم فيها مَشاهد الشُّرُفات والنوافذ والأسوار، هذا إضافة إلى الفَتحات في أسفل الخشبة التي تَخرج منها الأشباح ويُطلَق عليها اسْم الفَخّ **traps**. كذلك تُقسَم الخشبة أُفُقيًّا إلى عِدّة أجزاء: فالجُزء الذي يَمتدّ باتّجاه الصالة بحيث يُحيط به الجمهور من جهاته الثلاث يُسمّى مُقدِّمة الخشبة **Forestage** أو **Apron stage**، وهو مُخصَّص لمَشاهد الهواء

الطّلْق. أمّا الجُزء الداخليّ المسقوف والأقرب إلى حائط الخشبة فيُطلق عليه اسْم الخشبة الداخليّة Inner stage، يليه تمامًا باتّجاه الداخل جُزء مُغلَق بسِتارة* تُطلَق عليه تَسمية Recess أو Study يُؤدّي إلى الكواليس والأمكنة المُخصَّصة للعاملين في المسرح أو ما يُسمّى خَلفيّة الخشبة Back stage.

الصّالَة:

يَختلِف وَضع الصالة باختلاف شكل الخشبة وباختلاف التركيبة الاجتماعيّة للجُمهور* في عصر ما. ففي المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ كانت تُوضَع مَقاعد على الخشبة نَفْسها لنُخبة من المُتفرِّجين، وفي مسرح الشارع يُحيط الجُمهور بمكان الفُرْجة كيفما اتّفق إلخ.

يُمكن تَحديد شكلين أساسيّين لصالة المُتفرِّجين في المسرح هُما:

- الصالة على شكل حُدوة حصان وتَمتدّ أطرافها بحيث تُحيط بمُقدِّمة الخشبة. هذا الشكل نَجده في المسارح القديمة حيث تُحيط المُدرَّجات نصف الدائريّة بمُقدِّمة الخشبة، وفي المسرح الإليزابثي وفي المسرح الصينيّ وغيره.
- الصالة المُستطيلة المواجِهة للخشبة، وهو الشكل الذي ساد في فرنسا حيث حافظت المسارح حتّى القرن الثامن عشر على شكل صالات لُعبة التنس Jeu de Paume التي كانت العُروض المسرحيّة تُقدَّم فيها. من التعديلات الهامّة التي أُجريت على هذا الشكل في إيطاليا منذ عصر النهضة مُحاولة التوفيق بين شكل العُروض في المسرح القديم حسب مبادئ الرومانيّ ڤيتروف Vitruve وبين العَمارة المسرحيّة الجديدة، فجاءت مَقاعد المُتفرِّجين على شكل مُدرَّجات نصف دائريّة تُحيط بالخشبة على شكل حُدوة حصان ضِمن الصالة المُستطيلة. في هذا الشكل المَعماريّ يُحسب المنظور* ومَركز الرُّؤية انطلاقًا ممّا يُسمّى عين الأمير *L'Œil du Prince*، وتُخلَق عَلاقة مُجابهة وفَصْل كامل بين الصالة والخشبة، مع خلق عَلاقة تراتُبية لأمكنة جُلوس الجُمهور تَتوزَّع حسب أفضليّة الرُّؤية (المَقصورات Loges والبلاكين Balcons والرِّواق العُلويّ Poulailler والأرضيّة Parterre) وهذا ما نَجِده حتّى يومنا هذا في دُور الأوبرا* القديمة وفي مسارح العُلْبة الإيطاليّة.

شَكْل الخَشَبَة والصّالَة ونَوْعِيَّة التَّلَقّي:

تَفترِض الخشبة المُغلَقة في العُلْبة الإيطاليّة عَلاقة مُواجهة Relation frontale والرُّؤية فيها مِحوريّة Vision axiale تَسمح بتحقيق الإيهام*. أمّا الخشبة المفتوحة، فتَخلُق عَلاقة تداخُل بين الصالة والخشبة تَكسِر الإيهام. كذلك فإنّ استعمال خَلفيّة الخشبة ككواليس مكشوفة للجُمهور في بعض أشكال المسرح الشرقيّ التقليديّ وفي مسرح الحَلْبة *Arena theatre* (انظر مَسرح دائريّ) من العناصر التي تكسِر الإيهام وتُبرِز المسرحة*. من جهة أُخرى فإنّ وَضع الجمهور في الصالة وتقاليد الفُرْجة السائدة في كُلّ مجتمع من المجتمعات لها تأثيرها على نوعيّة التلقّي. فالجُمهور الذي كان يَتناول الطعام والشراب أثناء العَرْض في المسرح اليونانيّ القديم وفي المسرح الصينيّ والإليزابثيّ وفي مسرح المَقهى* يعيش حالة فُرْجة مُختلِفة عنها بالنسبة للمُتفرِّج الجالس في الظُّلمة والمُقيَّد بأعراف اجتماعيّة ومسرحيّة في مسرح العلبة

الإيطاليّة. كذلك فإنّ العَلاقة التراتُبيّة في المسارح المُجهَّزة بمَقصورات وبلاكين، والتي يَكون مِحور الرُّؤية فيها مُنصبًّا على الصالة نَفْسها وليس على الخشبة تُساهم في خَلْق عَلاقة تَلَقٍّ خاصّة، إذ يَتحوّل المُتفرّجون أنفسهم إلى فُرْجة.

انظر: المكان المسرحيّ، الفضاء المسرحيّ، العَمارة المسرحيّة، السينوغرافيا.

■ الخُصُوصِيّة المَسْرَحِيّة Theatrical specificity *Spécificité théâtrale*

تعبير دخل الخِطاب النقديّ المسرحيّ حديثًا ويُقصَد به الملامح والعناصر التي تُميِّز المسرح عن بَقيّة الآداب والفُنون وأشكال العَرْض وتُحدِّد خُصوصيّته. وقد تَبلوَر مفهوم الخُصوصيّة المسرحيّة ضِمن نظرية المسرح ***Théorie du Théâtre*** وعِلْم المسرح ***Théâtralogie***. كما أخذ أبعاده ضِمن التوجُّه الفلسفيّ نحو البَحْث عن ماهيّة المسرح ***Essence du Théâtre***. من أهمّ البُحوث في هذا المَجال دِراسات الفرنسيّ هنري غوييه **H. Gouhier** التي تَعتمد المَنهج الاستنتاجيّ للانطلاق من مُقارَنة مُجمَل الأعمال المسرحيّة التي كَرَّسها تاريخ المسرح من أجل استخلاص نوع من الماهيّة أو الجوهر الثابت الذي يَرسُم البُنية الأساسيّة للعمل المسرحيّ، أو البَحث عمّا يُشكِّل أساس المسرح وهذا ما اصطُلح على تسميته المَسرحة*.

تَرافق البحث في خُصوصيّة المسرح مع ظُهور الإخراج* كرُؤية مُستقِلّة وجامعة لمُكوِّنات العمل المسرحيّ، ومع التوجُّه نحو رفض التعامُل مع المسرح كمُحاكاة* لواقع ما، وإنّما كلُغة خاصّة وككِيان مُستقِلّ. وقد أدّى ذلك إلى بِداية استقلاليّة المسرح عن الأدب والتعامُل معه كفنّ يَجمع بين فنون مُختلِفة تَنصهر ويُعاد تركيبها في العَرْض. وأهمّية هذا المَوقف تَكمُن في أنّ المسرح صار يُرجَع إلى نفسه كمسرح بغَضّ النظر عن ارتباط العَرْض بالنصّ الأدبي أو بواقع ما يُشكِّل المَرجع ***Référent***، وقد تَجلّى ذلك عَمليًّا في الأُسلوب الشَّرْطيّ في التعامُل مع مُكوِّنات العَرْض بَعيدًا عن مُحاكاة واقع ما.

والبَحث عن الخُصوصيّة المسرحيّة من خِلال تحديد الصِّفات المُميِّزة للمسرح كنصّ وكعَرْض وكعمليّة إبداعيّة أمر قديم اهتمّت به فلسفات الفنّ وعِلْم الجَمال* وعلوم الآداب حين حاولت التمييز بين الفنون والآداب من خلال معايير مُتنوِّعة منها ما يَتعلّق بماهيّة كُلّ فنّ من الفنون ومنها ما يَتعلّق بوسائل تعبيره والهدف منه وعَلاقته بالواقع وكيفيّة إنتاجه وإدراكه.

أخذ البَحث في الخُصوصيّة المسرحيّة دفعًا جديدًا مع النقد الحديث الذي اعتمَد مناهج مُتنوِّعة في محاولة البحث عن خُصوصيّة المسرح: فالتحليل الدراماتورجيّ حاول رَصْد الخُصوصيّة المسرحيّة على صعيد البُنية الدراميّة للعمل المسرحيّ (انظر البُنيويّة والمسرح)، والتحليل السميولوجيّ حاول تَقصّي هذه الخُصوصيّة على مُستوى العَلامة وعلى مُستوى اللغة المسرحيّة وعلى مُستوى الخِطاب* المسرحيّ من خِلال التعامُل مع المسرح كنِظام دَلاليّ مُغلَق بغَضّ النظر عن عَلاقته بالواقع (انظر السميولوجيا والمسرح). في تَوَجّه آخر، تَمّ البحث عن الخُصوصيّة المسرحيّة من خِلال النظر إلى المسرح كمُمارسة اجتماعيّة جَماعيّة تَقوم على الحضور الحيّ للمُتفرِّج* وللمُمثِّل* مُقارنة مع مُمارسات أُخرى جَماعيّة مِثل اللِّعب والطُّقوس (انظر اللِّعب والمسرح، الأنتروبولوجيا والمسرح).

وتَجدُر الإشارة إلى أنّ البحث عن خُصوصيّة المسرح لا يَخلو من المُفارَقة لأنّه تَرافق تمامًا مع النظر إلى المسرح كفنّ شامل وجامع يَنفتح على الفنون الأُخرى بشكل كبير. لذلك، وبعد مرحلة التركيز على خُصوصيّة المسرح، ومع التداخل الذي تَشهده الساحة الثقافيّة المُعاصِرة بين الأجناس الأدبيّة، وبين الفنون بشكل عام، صار من الصَّعْب رصد الخُصوصيّة المسرحيّة ولم يَعُد هناك مُبرِّر للحديث عنها.

■ **الخِطاب المَسْرَحِيّ Theatralical discourse**
Le discours théâtral

في اللُّغة العربيّة الخِطاب هو ما يُكلّم به الرجل صاحبه ونقيضه الجَواب، وأصله من فعل خَطَب وخاطب خِطابًا، بمعنى كالَمَ. ويُقابله باللغات الأجنبيّة Discours وهو في المعنى العامّ والشائع للكلمة النصّ الذي يُقال للآخرين شفهيًّا أو كتابيًّا بهدف عَرْض فِكرة ما أو شَرْحها أو الإقناع بها.

مع ظُهور عِلْم الألسُنيّة استُخدمت الكلمة بمعناها الأوسع حيث تعني مجموعة الجُمَل التي تُشكّل كُلًّا مُنظَّمًا ومُتجانسًا هو القول Enoncé. وقد اعتَبر العالِم اللُّغويّ الفرنسيّ إميل بنڤينيست E. Benveniste أنّ القول يُصبح خِطابًا حين يَتحدَّد كفعل له فاعل هو صاحب الخطاب. ومَيَّز بين ما يُقال أي القول، وبين طريقة قولهَ أي الخِطاب. وكذلك مَيَّز بين ما أسماه الخِطاب الذاتيّ الذي يَكون بصيغة الحاضر ويأخذ شكل حِوار يأتي على لِسان مُخاطِب يَتكلّم بصيغة الأنا، ومُخاطَب هو أنت، وبين الخِطاب الموضوعيّ الذي يُروى بِصِيغة الغائب على أنّه شيء من الماضي ومنه رِواية التاريخ وغيره.

من جِهة أُخرى، وانطلاقًا من تَمييز العالِم اللُّغوي السويسريّ فردينانـد دو سوسور F. Saussure بين الكلام واللُّغة، ومن اعتبار أنّ الكلام والخِطاب الذي يَتولّد عنه هو استِخدام ما للّغة (استِخدام الأنظمة النَّحْويّة والدَّلاليّة)، يَكون الخِطاب في المسرح استخدامًا مُعيَّنًا في حالة مُحدَّدة (في النصّ وعلى الأخصّ في العَرْض) لأنظمة اللُّغات المُتعدِّدة (المسموعة والمَرئيّة) التي تُكوِّن اللغة المسرحيّة.

هناك دِراسات اهتمّت بالخِطاب، وعلى الأخصّ بالحِوار* في الأدب والمسرح مُقارَنة مع الحياة العاديّة من خِلال طرح الاختِلاف بينهما. وقد بَيَّنت هذه الدِّراسات، وعلى الأخصّ أبحاث كاترين أوريكيوني C. Orecchioni ودومينيك مانجينو D. Maingueneau أنّ خُصوصيّة الخِطاب في المسرح تكمُن في كونه مُقتصِدًا ودَلاليًّا لأنّه لا مَجال للثَّرثرة والاعتباطيّة في المسرح.

إضافة إلى ذلك فإنّ الدِّراسات الحديثة حين استندت إلى نظريّة التواصُل*، بَيَّنت خُصوصيّة الخِطاب المسرحيّ في كونه قولًا مُزدوجًا يَخلُق عمليّتَيْ تواصُل تتداخلان فيما بينهما:

أ- صاحِب الخِطاب المَركزيّ في النصّ (الذي يَتكوَّن من نصّ الشخصيّات إضافة إلى الإرشادات الإخراجيّة*) هو الكاتب. وفي العَرْض حيث يَتشكّل الخِطاب من مُجمَل العناصر المَرئيّة والمسموعة، يكون صاحب الخِطاب إضافة إلى الكاتب كُلّ فريق العمل من مُمثِّل* ومُخرِج* الخ.

ب- الحِوار هو عمليّة تَواصُل قائمة بحدّ ذاتها بين شخصيّات المسرحيّة، لكنّها تَتوضّع أيضًا ضِمن عمليّة تواصُل أشمل بين مُرْسِل هو الكاتب في النصّ والمُخرِج في العَرْض، وبين مُتلقٍّ هو القارئ في النصّ

والمُتفرّج في العَرْض. ومع أنّ صاحب الخِطاب في الحِوار هو الشخصيّة* المُتكلِّمة، إلّا أنّ الشخصيّة تَظلّ وسيطًا، لأنّ صاحب الخِطاب الفعليّ هو الكاتب أو مَن يَقوم على العمل. لذلك فإنّ البحث عن رأي الكاتب في خِطاب إحدى الشخصيّات غالبًا ما يُوقِع في الخطأ وهذه هي إحدى إشكاليّات وُجهة النظر *Point de vue* في المسرح.

ونصّ الإرشادات الإخراجيّة هو خِطاب يُعلِن الكاتب نَفْسه على أنّه صاحبه، وهو نصّ آمريّ مكتوب يَختفي أثره كنصّ كلامي في العَرْض المسرحيّ ويَتحوّل إلى عناصر من طبيعة أُخرى (عناصر الديكور والموسيقى والإضاءة والحركة الخ)، أمّا نصّ الشخصيّات، فهو خِطاب يَختفي فيه الكاتب كصاحب للقول، وله أشكال مُتعدِّدة أهمّها الحوار والمونولوغ* والحديث الجانبيّ* والتوجُّه* للجُمهور. يُحافظ هذا النصّ على طبيعته اللُّغويّة لكنّه يَتحوّل إلى كلام مَنطوق خلال العَرْض.

من جهة أُخرى فإنّ الخِطاب في المسرح يُمكن أن يَكون حركيًّا بَحْتًا حين يَتمّ الاستغناء عن الكَلام وتعويضه بالحركة*، وهذا ما نَجِده في الايماء*، لا بل إنّ الصَّمت* هو أحد أشكال الخِطاب المسرحيّ لأنّه فعل دَلاليّ.

ومن خُصوصيّات الخِطاب في المسرح أنّ الكلام الذي تقوله الشخصيّات هو كلام لا يَحمِل أيّ معنى إذا لم يُقرأ ضِمن العَلاقة التي تَربط بين الشخصيّات المُتخاطِبة، وضِمن الظَّرْف الذي يُحدِّده ويُعطيه معناه (المكان والزمان وعوالم الشخصيّات المُختلِفة). بمعنى آخَر فإنّ ما يُحدِّد معنى الخِطاب للمُتلقّي هو السِّياق من جِهة والأعراف* المسرحيّة السائدة من جِهة أُخرى.

والإرشادات الإخراجيّة هي من العناصر الرئيسيّة التي تُحدِّد السياق وتَسمح للقارئ أن يَتخيّل ظُروف الكلام. من هذا المنظور يبدو الإخراج* تَجسيدًا يُحدِّد ظرف الكلام. كما أن طريقة التعامل مع مُكوِّنات العَرْض تُشكِّل خِطابًا في حَدّ ذاته يمكن أن يُغني الخِطاب المسرحيّ أو يُعارضه حين يُغيِّر شروطه.

هذا المَنحى في تحليل الخِطاب المسرحيّ والكلام كفعل هو ما طوّرته البُحوث الجديدة في مَجال البراغماتية *Pragmatique* التي وضع أُسُسها أوزوالد دوكرو **O. Ducrot** وسيرل **Searle** وخاصّة ما يَتعلّق منها بفاعليّة الكلام، أي بقُدرة الكلام على أنْ يَكون له نَفْس تأثير الفعل، وهو ما يُسمّى **Actes de langage**. والواقع أنّ اعتبار الكلام بمَثابة الفعل هو من أساسيّات الخِطاب المسرحيّ. ففي المسرح «أن تقول يَعني أن تفعل»، وهذه فكرة قديمة طَرَحها المُنظِّر الفرنسيّ دوبينياك **D'Aubignac** منذ القرن السابع عشر حين اعتَبر أنّ «التكلُّم في المسرح هو فعل بحَدّ ذاته» (انظر حوار)، لا بل إنّ الكلام يُمكن أن يَكون بديلًا عن الفِعل كما في المسرح الكلاسيكيّ. ففي مسرحيّة «فيدرا» للفرنسيّ جان راسين **J. Racine** (١٦٣٩-١٦٩٩) يَعتبر بَوْح فيدرا بحُبّها لهيبوليتس فِعلًا يُورِّط صاحبته.

كذلك فإنّ المُتفرِّج* يَلعب دَورًا في تفسير الحِوار حسب استقباله للخِطاب، وهذا أحد مَجالات البحث الهامّة في المسرح التي طَوَّرتها آن أوبرسفلد **A. Ubersfeld** وباتريس بافيس **P. Pavis** وآن ماري غوردون **A.M. Gourdon**.

انظر: الحِوار، الإرشادات الإخراجيّة.

■ **الخَوْف والشَّفَقَة** **Terror and Pity**
Terreur et Pitié

مُصطلَح من مُصطلَحات التراجيديا* حَسَب المنظور الأرسطاليّ*، وهو ترجمة للكلمتين اليونانيّتين **Eleos**= شَفَقة و **Phobos**= الذُّعْر. وقد استُبدِلت كلمة الذُّعْر في العربيّة بكلمة الخَوْف.

حَدَّد أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) في الفصل الثالث عشر من كِتابه «فنّ الشِّعْر» غاية التراجيديا بالتوصُّل إلى التطهير* لَدى المُتفرِّج من خِلال إثارة الخَوْف والشَّفَقة. ويَتِمّ ذلك ضِمن مَسار مُعيَّن يُشكِّل أساس النِّظام المأساويّ* الذي يَقوم على مُتابعة المُتفرِّج* لأفعال الشخصيّة* أو البَطَل*، والتمثُّل* بها والتعاطُف ***Empathia*** مع ما تَفعله أو ما تُفكِّر به. وعندما يَحدث الانقلاب* بعد أن يَرتكب البَطَل الزَّلّة أو الخطيئة، ويرى المُتفرِّج تَحوُّله من السعادة إلى الشقاء، يَنتابه شُعور بالشَّفَقة عليه لِما حصل له، والخَوْف من أن يَناله هو نَفْس مصير البَطَل. وهذه المَشاعر العنيفة التي تَصِل بالمُتفرِّج إلى قِمّة التوتُّر تُؤدّي إلى راحته بعد انتهاء العَرْض، أي إلى التطهير.

كما يذكر أرسطو أنّ التوصُّل إلى التأثير* على المُتفرِّج وتوليد شُعورَيِ الخَوْف والشَّفَقة لَديه يُمكن أن يَتِمّ بوسائل العَرْض التي يُطلَق عليها اسْم «المَناظر»، لكنّه يُفضِّل أن يَكون ذلك من سِياق الأحداث نَفْسها، لأنّ ذلك «أفضل الأمرين وأدلّهما على حَذْق الشاعر (فنّ الشِّعر، الفصل ١٤).

في كتاب «البلاغة» (الكتاب الثاني، الفصل الثالث)، يَتحدّث أرسطو أيضًا عن الخَوْف والشَّفَقة فيقول أنّ الخوف يُثير الشَّفَقة لأنّه يَحصُل لأناس يُشبهوننا. ولكون الشَّفَقة تَمسّ أُناسًا لا يَستحقّون المُصيبة، فإنّ الألم يَكون فظيعًا. كذلك يَتوقّف أرسطو عند الحالات التي تُسبِّب الخوف والشَّفَقة من خِلال سَرده لنوعيّة الشخصيّات وانقلاب أحوالها، ويَذكر حالة أوديب الذي لم «يَنتقل إلى حال الشقاء لخُبثه ولا لشرِّه، بل لزَلّة أو ضَعف ما». (فنّ الشِّعر الفصل ١٣).

في القرن السابع عشر، اعتَمد الكلاسيكيّون المَنظور الأرسطاليّ للخَوْف والشَّفقة ومَوقِف أرسطو من الشخصيّة المأساويّة. ويَذكر الكاتب الفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) في مُقدِّمة مسرحيّة «أندروماك» أنّ الشخصيّات «يجب ألّا تكون جيّدة بشكل كامل، ولا سيّئة بشكل كامل، وإنّما أن تقع المُصيبة عليها بسبب زلّة أو خَطيئة».

اعتبارًا من القرن الثامن عشر، وبظُهور الدراما* والميلودراما*، تَغيّر مفهوم البَطَل ومفهوم الخطيئة، وتَعدّلت النظرة إلى كُلّ المَفهوم الأرسطاليّ للنِّظام المأساويّ فطُرحت الشخصيّات ضِمن منظور أخلاقيّ يُحدِّده الصِّراع الجَدَليّ بين الخير والشر، فكانت إمّا شخصيّات خَيِّرة تمامًا يَتمثّل المُتفرِّج نَفْسه بها ويَتعاطف معها، وإمّا شِرّيرة تمامًا يَرفُضها. كما تَحوّل شُعورا الخَوْف والشَّفَقة إلى انفعالات عنيفة تَستدِرّ الدموع وتُدغدغ العواطف وتُحقّق التنفيس وتُعطي عِبرة للمُتفرِّج. كما أنّ الإثارة في هذا المسرح كانت تَتولّد غالبًا من الوسائل الخارجيّة. وقد ظَلّ هذا المَنحى سائدًا فيما بعد في السينما.

انظر: التطهير، المأساويّ.

■ **خَيال الظِّلّ** **Shadow Show**
Théâtre d'ombre

شكل من أشكال الفُرْجة* له طابَع دراميّ تُمثِّل الشخصيّات فيه دُمى تَتحرَّك من وراء سِتارة* بيضاء شَفّافة يُسلَّط الضوء عليها من الخَلْف فيرى المُتفرِّجون ظِلالها مِمّا يُفسِّر التسمية.

في اللغة العربيّة يُطلَق على الدُّمى في عُروض خَيال الظِّلّ اسْم الشُّخوص، كما يُطلَق على اللّاعب الذي يُحرِّكها اسْم المُخايل أو المُحرِّك أو الخليلاتيّ. في الصين وجزيرة بالي يُسمّى المُخايل دالانغ Dalang وقد كان في العصور القديمة من الكَهَنة، وظَلّ يُعتبر شخصيّة مُقدَّسة حتّى صار يَقوم بهذه المُهمّة مُمثِّلون جوّالون لا يَنتمون إلى فئة الكَهَنة. في الهند يَخضع المُخايلون إلى إعداد طويل يَدوم سَنوات قبل أن يَضطلعوا بهذه المَهمّة. وبشكل عامّ يَستعين المُخايلون عادة بمُساعدين يُقدِّمون لهم الأكسسوارات اللّازمة أو يُساعدونهم في تحريك الشُّخوص.

ولمسرح عُروض خَيال الظِّلّ شكل خاصّ فهو عبارة عن سِتارة بيضاء رقيقة مَشدودة على قوائم خَشبيّة يَقف المُخايلون خلفها أو تحتها. عند بِداية العَرْض تُطفأ الأنوار في أماكن المُشاهِدِين وتُضاء خلف السِّتارة وحدها لدَعم تأثير الظِّلال. تَستمرّ العُروض عِدّة ساعات أو تَدوم طَوال الليل. ولا يَترك المُخايل مَكانه ويَظلّ يُغنّي ويُنشِد ويُغيِّر صوته حسب الشخصيّة التي يُقدِّمها. ولا يَتوقّف إلّا في اللَّحَظات التي تَتدخّل فيها الجوقة أو المُغنّي الإفراديّ. وتُشكِّل هذه المُداخلات ما يُشبِه الفواصل* وهي بمَثابة الاستراحة للمُخايل.

يَقتصر حُضور عُروض خيال الظلّ بشكل عامّ على الرِّجال والأطفال، أمّا في الصِين حيث يُسمح للنساء حُضورها، كانت المُتفرِّجات يجلِسن مُقابِل السِّتارة بحيث يَرين الخيال فقط في حين يَجلِس الرِّجال وراء الدالانغ بحيث يَرون الشخوص وخيالها على السِّتارة في نَفْس الوقت.

والشُّخوص المُستعمَلة في هذه العُروض هي مجموعة من الأشكال المُسطَّحة مصنوعة من الجِلْد أو من الوَرَق المُلوَّن ومُفرَّغة تُمثِّل كائنات إنسانيّة وحيوانيّة، وبعض قِطع الأكسسوار*، وبعض الوحوش الخُرافيّة كما في ماليزيا وكمبوديا. لهذه الشُّخوص مفاصل مُتحرِّكة في بعض الأحيان، وفي أحيان أُخرى تكون قطعة واحدة؛ وفي كل الأحوال تكون مُجهَّزة بثُقوب يَدفع فيها اللّاعب عِيدان من الخشب أو الخيزران بحيث يُمكن تَحريكها وجعلها تُؤدّي أدوارها بِدِقّة.

تَختلف أشكال هذه الشُّخوص باختلاف المناطق. فمنها ما هو بسيط للغاية ومنها ما هو مُعقَّد ومُزيَّن بالأحجار الكريمة، ومنها ما هو صغير (من ثلاثين إلى خمسين سنتمترًا) ومنها ما يُماثِل الشخص العاديّ حَجْمًا كما في عُروض خيال الظلّ الهنديّ الذي يُسمّى Andhra Pradesh. كذلك يَتراوح عدد هذه الشُّخوص بحَسَب أهمِّيّة العَرْض (في جزيرة جاوة يَتجاوز عددها المائتين).

يُمكن تصنيف هذه الشُّخوص إلى فئات تُحدِّدها الرواسم* والأعراف* المُتَّبعة:

– في الصين تَخضع شُخوص خيال الظلّ لنَفْس الأعراف المسرحيّة التي تَتحكّم بماكياج* الشخصيّات النَمَطيّة* في أوبرا بكين*، حيث تَختلِف ملامح الوجوه باختلاف الطِّباع: فهناك وجوه طبيعيّة تَدلّ على الناس المُستقيمين،

ووجوه مَدهونة تدلّ على الأشرار وهذا يُساعد الجُمهور على مَعرفة أدوار الشخصيّات بمُجرَّد ظهورها.

- في الهند وجزيرة جاوة يَلعب الزّيّ المسرحيّ* وأغطية الرأس دَورًا أساسيًّا في تحديد الوضع الاجتماعيّ للشخصيّات، كما أنّ ألوان الشُخوص وتعابير وَجهها ومكان تواجدها يُحدِّد الطِّباع. فالشخصيّات النبيلة تَتواجد غالبًا جِهة اليمين والشريرة جهة اليسار في مَشاهد المعارك التي تُثير حماسة كبيرة. ويَنتهي الحَدَث دائمًا بانتصار الأخيار على الأشرار.
- في مِنطقة حوض البحر المتوسط تُمثِّل شخوص خيال الظلّ شخصيّات سياسيّة وأنماطًا اجتماعيّة مُستمدّة من الواقع، وهي في أغلب الأحيان شخصيّات يَغلُب عليها طابَع الغروتسك*. وعلى الرَّغم من أنّ عُروض خيال الظلّ تُعتبر من أشكال الفُرجة الشعبيّة، إلّا أنّها كانت في كثير من بلاد الشرق الأقصى تَرتبط بأشكال العِبادة وبالطقوس الدينيّة المُتَّبَعة. مع مرور الزمن ضَعفت العَلاقة بالمُقدَّس وزالت تدريجيًّا. ففي الهند كانت عُروض خَيال الظلّ المُستمَدّة من ملحمتي الماهاباهاراتا والرامايانا تُقدَّم في المعابد خِلال الاحتفالات الدينيّة لمدة ٤١ يومًا دون وجود مُتفرِّجين، ثُمّ اختُصِرت تدريجيًّا وصارت في يومنا هذا تُقدَّم خلال ٢١ أو ١٤ يومًا فقط.

في أندونيسيا، وبتأثير من الدِّيانة الإسلاميّة التي انتشرت منذ القرن السادس عشر كانت عُروض خَيال الظلّ وسيلة لجَذْب السكّان إلى الدِّيانة الجديدة ولذلك نَجِد ضِمن المواضيع المَطروحة، إضافة إلى ملحمتَيْ الماهاباهاراتا والرامايانا، بعض السِّيَر الشعبيّة المُستمدّة من التُّراث الإسلاميّ مثل سيرة الأمير حمزة. وقد كان للدِّيانة الجديدة أثرها في تطوير أشكال الشُخوص التي غلب عليها طابَع الأسلبة* لكيلا تَتعارض مع المُعتقَدات الدينيّة الإسلاميّة التي تُحرِّم التصوير الإيقونيّ للمخلوقات الحيّة. ولعُروض خيال الظِّلّ في أندونيسيا طابَع دينيّ هو مزيج من المُعتقدات المَحليّة والإسلاميّة. فهي تُعتبَر وسيلة للتواصُل بين أرواح الأحياء وأرواح الأموات بواسطة الدالانغ الذي يُعتبَر شخصًا مُقدَّسًا يَرمُز إلى الخالق الذي يَنفح الحياة في الشُخوص بمعرفته وقُدرته الروحيّة. كما تَرمز السِّتارة البيضاء إلى الجَنَّة والمِنصّة إلى الأرض ومراحل العَرْض إلى مراحل الحياة المُتتالية (طُفولة - شباب - شَيخوخة).

في المِنطقة العربيّة والإسلاميّة تَطرّق بعض المُتصوِّفين أمثال ابن حزم الأندلسيّ ومحيي الدين بن عربي والشاذلي والغزالي إلى عُروض خَيال الظلّ وأطلقوا عليه تَسميات مِثْل ظِلال الخَيال وخَيال الظلّ وخَيال السِّتار، وفَسَّروا من خِلالها العَلاقة بين عالَم الظاهر والجَوهر الإلهيّ، وفي ذلك معنى يَقترِب من النظرة الفلسفيّة التي طرحها أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٨ق.م)، وتَعتبر أنّ العالَم الذي نعيش فيه هو وَهْم. جدير بالذِّكر أنّ الشاعر الفارسيّ عُمر الخيام اعتبَر عُروض خَيال الظلّ رَمزًا للعالَم الذي نعيش فيه، مثلما اعتَبر شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) العالَم «مسرحًا يَلعب كُلّ منا فيه دَورًا».

على ضوء ذلك تُفسَّر تسمية خَيال الظِّلّ بالمَعنى اللُّغويّ لكلمة خَيال في اللُّغة العربيّة (خال الشيء = ظَنَّه وتَوهَّم أنّه كذا؛ والخَيالة جمعها خَيالات هي ما يَتشبَّه للنائم من الصُّوَر في المَنام). يَتأكّد هذا المعنى إذا قارنّا هذه

التسمية بالتسمية التي تُطلَق باللُّغة التركيّة على عُروض الدُّمى Chadir Khayal أي خيمة الخَيال، ممّا يَدلّ على أنّ كلمة خيال كانت شائعة بمعنى الإيهام* وكُلّ ما له عَلاقة بالعَرْض الإيهاميّ.

أصول خَيال الظِّلّ وانتِشاره:

نشأ خَيال الظِّلّ في الشرق الأقصى. ويُعتَقد من التسمية التي تُطلَق عليه أحيانًا «الخَيالات الصينيّة» Ombres Chinoises أنّ مَوطنه الأصليّ هو الصين حيث عُرِف منذ القرن العاشر كتسلية للأمبراطور في البَلاط. تَطوّر خَيال الظِّلّ الصينيّ وتَحوَّل إلى شكل فُرْجة جوّالة وإلى تسلية من تسالي مسرح الأسواق*، ممّا رَفَد نصوصه بمواضيع وأساطير وملاحم مُستمَدّة من التُّراث الشعبيّ. كذلك فإنّ عُروضه كانت في كثير من الأحيان تُهدى إلى الآلهة في المواسم الزراعيّة وفي مُناسبات اجتماعيّة (زواج أو وَفاة أو وِلادة).

انتقل خَيال الظِّلّ من الصين إلى الهِند وإلى جزيرة جاوة ومنها إلى المِنطقة العربيّة بفضل حَرَكة التِّجارة. ويُفترض أنّه عُرف في العراق وسورية بِداية ثُمّ في مصر (أقدم إشارة إلى خَيال الظِّلّ في مصر تَعود إلى عهد السلطان صلاح الدين الأيوبيّ في القرن الثاني عشر)، ومنها انتقل إلى تُركيا في زمن حُكْم السلطان سليمان الأوّل لمصر في القرن السادس عشر.

يُعرف خَيال الظِّلّ في تركيا باسْم «كره غوز» Karagöz وهو اسْم إحدى الشخصيّات الرئيسيّة فيه إلى جانب حاجيفات Hacivat، ولا يُمكن الجزم إن كان هذا الثُّنائيّ التُّركيّ هو الذي أفرَز شخصيتَيْ كراكوز وحاج عواظ في خَيال الظِّلّ العربيّ، وأراغوز في عُروض الدُّمى المصريّة، أو العكس؛ إذ إنّ بعض التفسيرات تُعيد هاتين الشخصيّتين إلى مُهرِّجين حقيقيّين كانا من نُدماء السلطان العثمانيّ أورخان (١٢٨٨-١٣٥٩) استعاض عنهما بعد وفاتهما بدُميتين تُمثِّلان أدوارهما من وراء السِّتار، إضافة إلى تفسيرات أُخرى تَعتبر أنّ شخصيّة كراكوز هي مُحاكاة تَهكُّمية للوزير الأيوبيّ الظالم قرقوش. لكنّه من المُؤكّد أنّ عُروض كراكوز في البلاد العربيّة وكره غوز في تركيا وكراغيوزي Karaghiozi في اليونان هي نتيجة لتفاعُل تِقنيّات خَيال الظِّلّ الأندونيسيّة مع التقاليد القديمة لعُروض الدُّمى koukla التي كان يُقدِّمها الغَجَر في الساحات العامّة في تركيا ومصر، وكُلّ تقاليد المُهرِّجين والنُّدَماء والمُحبِّظين التي تُشكِّل الإرث الشَّعبيّ للمِنطقة بأكملها (انظر المُهرِّج).

انتشر خَيال الظِّلّ في فترة الحُكم العثمانيّ أيضًا في شِمال إفريقيا ودول البلقان (يوغسلافيا بلغاريا ورومانيا واليونان)، وأخذ في كُلّ مِنطقة طابَعًا محليًّا على صعيد الربرتوار* والمواضيع المُستمَدّة من الحياة اليوميّة. كذلك عُرف في إيطاليا وفرنسا منذ القرن الثامن عشر حيث كانت عُروضه تُقدَّم في الحانات (كاباريه القِطّة السوداء في باريس). وقد انتقل سريعًا إلى بَقيّة دول أوروبا مِثْل إنجلترا وألمانيا ومن ثَمّ إلى أمريكا. أخذ هذا الفَنّ بالتراجُع مع دُخول السينما، وانحسر تمامًا بعد الحرب العالميّة الثانية وتَحوَّل إلى نوع من العُروض السياحيّة تُقدَّم بمناسبة الأعياد أو خِلال شهر رمضان في البلاد العربيّة والإسلاميّة.

نال خَيال الظِّل اهتمامًا خاصًّا في العُقود الأخيرة من القرن العشرين وتَرافق ذلك مع تَعرُّف رجال المسرح في الغرب على أشكال الفُرْجة في الشرق الأقصى وفي العالَم، ومع

اهتمام بُلدان العالم الثالث بإحياء التُّراث والأشكال التراثيّة والظواهر شِبه المسرحيّة. من جهة أخرى فإنّ تِقنيّات خَيال الظِّلّ صارت تُستخدَم في كثير من المسرحيّات المُعاصِرة كعُنصر من عناصر المسرحة*.

خَيال الظِّلّ في العالَم العَرَبيّ:

تُعتَبر عُروض خَيال الظِّلّ من أقدم الأشكال الدراميّة في العالَم العربيّ وأكثرها قُربًا من المسرح. كما أنّ التصاقها بالواقع وخُلوّها من أيّ طابَع دينيّ يَجعل منها أكثر الأشكال المسرحيّة تَعبيرًا عن الأدب الشعبيّ بما فيه من وضوح وصراحة، خاصّة وأنها كانت تُقدَّم في المقاهي حيث يَجتمِع الناس من مُختلف الفئات. وبالفِعل فإنّ نُصوص خَيال الظِّلّ المَعروفة ذات طابَع نقديّ واضح يَطال الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة ويَتطرّق إلى كُلّ المَمنوعات في لغة فَجّة لا تَخلو من المُباشَرة. وكانت عُروضه وسيلة تعبير شعبيّة عن مشاكل الساعة يُمكن أن تَصِل إلى حَدّ التحريض (انظر المسرح التحريضيّ)، وهذا ما يُبرِّر قانون مَنْع هذه العُروض في فترة الحُكم العُثمانيّ في ١٤٥١م، وفي فترة الاستعمار الغربيّ (في ١٩٠٩ في مصر وفي ١٩٤٣ في الجزائر وتونس).

من أقدم النصوص العربيّة المكتوبة لخَيال الظِّلّ تلك التي كتبها مُحمّد بن دانيال الموصلي (١٢٤٨-١٣١١) وجمعها تحت اسم «طَيْف الخَيال» وقَدَّمها في مصر فترة حكم بيبرس (١٢٦٠-١٢٧٧) وقد بَقيَ منها حتّى اليوم ثلاثة نُصوص هي «طَيْف الخَيال» - «عجيب وغريب» - «المُتيَّم».

تُطلَق على نُصوص خيال الظِّلّ تسميات عديدة باللغة العربيّة نذكر منها التمثيليّة والبابة والفصل واللُّعبة ومِسطرة الخَيال، ولكُلّ من هذه الأشكال مُقوّماته التكوينيّة والموضوعيّة.

المَسْرَح الأسْوَد التشيكيّ:

المسرح الأسود التشيكي ***Cerné Divadlo*** أحد التنويعات المُعاصِرة لتِقنيّة خَيال الظِّلّ ظهر وانتشر في تشيكوسلوڤاكيا اعتبارًا من الخمسينات.

يَعتمد المسرح الأسود على الظُّلمة المُطبَّقة التي تُوحي بمكان لا أبعاد له يُمكن أن يُصوِّر فَضاءات واسِعة. كذلك تكون ملابس المُمثِّلين فيه سوداء تمامًا والوجه مَطليّ بالأسود بحيث يُصبح الكفّ الأبيض الذي يَرتديه المُمثِّل* هو الشيء الوحيد الظاهر للعَيان.

تُستخدَم في عُروض هذا المسرح إضاءة* خاصّة من الأشعة فوق البنفسجيّة مُصمَّمة خِصّيصًا بحيث تَتحوّل كُلّ العناصر على الخشبة بما فيها أجساد المُمثِّلين إلى أشكال هندسيّة وخُطوط مضيئة تَتحرّك في الفَراغ المُظلِم. كذلك تَلعب الموسيقى والمؤثِّرات السمعيّة* دَورًا هامًّا لأنّها يجب أن تَتوافق تمامًا مع إيقاع الحركة*، فتُلازمها وتَدعمها وتُجسِّدها أحيانًا.

عادة ما تكون عُروض هذا المسرح صامتة، لذا يُصنَّف ضِمن أشكال المسرح الإيمائيّ (انظر الإيماء). كما أنّ تأثيره على المُشاهِد هو تأثير حِسّيّ انفعاليّ يَقوم على الإبهار وتحقيق المُتعة البَصَريّة، دون أن يَنفي ذلك الجَهْد العقليّ الذي يَبذله المُتفرِّج* لتفكيك الروامز* ولفَهم المعنى.

انظر: الدُّمى (عُروض-).

د

■ **الدّادائيّة والمَسْرَح** **Dadaïsme**

Dadaïsme

تسمية مأخوذة من كلمة Dada التي لا يُعرَف معناها أو سبب اختيارها، فقد تكون مأخوذة من صِيغة التحبُّب للُعبة الحِصان الخشبيّ بالفرنسيّة، أو من تكرار كلمة Da التي تعني نعم بالروسيّة، ويُقال أيضًا إنّ اختيارها تَمّ بشكل عَشوائيّ وهي لا تعني شيئًا.

والدادائيّة حركة فنّيّة بدأت في مدينة زوريخ في سويسرا عام ١٩١٦ وشَكّلت تَيارًا قصير الأَمَد في فرنسا وألمانيا حيث انتهت فِعليًّا في عام ١٩٢٤. وُلِدت الحركة باتّفاق بين الشاعر المَجَريّ تريستان تزارا T. Tzara (١٨٩٦-١٩٦٣) والرّسّام الألمانيّ هانز أرب H. Arp ورسام من أمريكا اللّاتينيّة هو فرانسيس بيكابيا F. Picabia، فقد أصدروا عام ١٩١٨ بَيانًا هو إعلان لتأسيس الحركة تَضمَن رَفْض كُلّ ما سَبَقه من قِيَم ومفاهيم وأشكال فنّيّة ودعا إلى إلغاء العقل والذاكرة والرّوادِع، وعدم طَرح أيّة رؤية مُستقبَليّة.

يَرتبِط ظهور هذه الحركة بظُروف الحرب العالميّة الأولى وشُعور الإحباط الذي خَلقته لَدى الإنسان الأوروبّي. لذا اجتَذبت في البِداية عددًا كبيرًا من الفنّانين لم يَلبثوا أن انفضّوا عنها سريعًا لطابَعها العَدميّ والفَوضويّ، ولإدراكهم أنّ هذه الحركة لا تَطرح أيّة نظرة للعالَم وإنّما هي مُجرَّد رَفض وتحطيم. على الرغم من ذلك لا يُمكن إنكار أنّ هذه الحركة تُشكّل مَحطّة هامّة في تَطوُّر الفنّ والأدب الأوروبيين لأنّها فتحت الباب أمام التجريب.

المَسْرَح الدّادائيّ:

تَتنافى الدادائيّة بجَوهرها مع طبيعة المسرح كتواصُل*، لكنّها تُعتَبر الحَلْقة التي رَبطتْ بين الحركة الرَّمزيّة* والمسرح الطّليعيّ* الذي انتَشر في الخمسينات من هذا القرن. كما أنّ الدادائيّة كانت وراء تشكيل بعض المُختبَرات المسرحيّة التي كانت مَعقِل التجريب* في الحركة المسرحيّة. فقد قُدِّمَت عام ١٩٣١ مسرحيّة «أمبراطور الصين» (١٩١٦) للفرنسيّ ريبومون دوسين G. Ribemont- Dessaignes في «مُختَبَر الفَنّ والفعل» الذي أسّسه المُخرِجان إدوار أوتان E. Autant (١٨٧١-١٩٦٤) ولويز لارا L. Lara (١٨٧٤-١٩٥٢).

انطلاقًا من خُصوصيّة هذا التيّار الذي يَقوم على تحطيم القوالب ونَسف كُلّ ما هو مُتوقَّع ومألوف، فإنّ تَجلّيَات الدادائيّة على صعيد النصّ والعَرْض في المسرح كانت على شكل سُخرية من مُعتَقدات الطبقة البورجوازيّة، وتحطيم للصُّورة المُتكامِلة التي يُقدِّمها الفنّ البورجوازيّ عن المُجتمع والحياة. في عام ١٩٢٢ طَرح تزارا مبدأ العفويّة في المسرح من خِلال رفض الكلام كخِطاب مُتجانِس، والاكتفاء بالفِكرة التي تَحمِلها الكلمة. وتُعتبر مسرحيّات تزارا من أهمّ

النصوص التي كُتبت للمسرح الدادائيّ وهي «قلب من غاز» التي تُودّي الحدث فيها شخصيّات هي عَيْن وأنْف وأُذن إلخ، ومسرحيّة «المُغامَرة السماويّة الأولى للسيد أنتيبيرين» ثُمّ «المُغامرة السماويّة الثانية للسيد أنتيبيرين» التي خَلَق فيها تزارا عَلاقة فُرْجة مُغايِرة.

مال الدادائيّون إلى استخدام تِقنيّة الكولّاج (توليفة أجزاء غير مُتناسِقة) في المسرح، وطرح الأمور بجُزئيّاتها وليس بنَظرة كُلّيّة. أمّا على مُستوى العَرْض المَسرحيّ فقد أبرزتِ الدادائيّة ما هو غريب ومُتفكِّك ولا عَلاقة له بالقواعد* والأعراف* المسرحيّة المألوفة. كما أنّ الدادائيّين تَعاملوا مع العَرْض المسرحيّ على أنّه طَقْس* يَحتوي على عناصر كَرنفاليّة يُشارِك فيه المُتفرِّج* بشكل فعّال، فأدخلوا بذلك عَلاقة جديدة بين المُتفرِّج والعَرْض لم تكن موجودة سابقًا.

أوّل عَرْض دادائيّ قُدِّم عام ١٩١٦ كان عبارة عن صُراخ وضَجيج مُترافِقَيْن بإلقاء أشعار وسَرْد* لحِكاية، وقد قام روّاد الحركة تريستان تزارا وهانز آرب بالتمثيل في هذا العَرْض.

في عام ١٩١٧ قُدِّم عَرْض دادائيّ اسْمه «استعراض» على مسرح الشانزليزيه كتبه الفرنسيّ جـان كـوكـتـو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) وأخرجه وشارك فيه راقص الباليه الروسيّ سيرج دياغليف S. Diaghiliev (١٨٧٢-١٩٢٩)، كما شارك في إعداده الرسّام الإسبانيّ بابلو بيكاسو P. Picasso ونال نَجاحًا كبيرًا لَدى الجُمهور. لـكـنّ الـشـاعـر الـفـرنـسـيّ غـيـوم أبـولـيـنـيـر G. Apollinaire (١٨٨٠-١٩١٨) أطلَق على هذا العَرْض صِفة جديدة لم تكن مُستخدَمة من قبل، إذ اعتبره عَرْضًا سرياليًّا فكان ذلك فاتحة لحركة جديدة انبثقت عن الدادائيّة هي السرياليّة*.

وتُعتَبر مسرحيّة «أثداء تيريزياس» (١٩١٧) لغيوم أبولينير من النُّصوص التي تَقَع بين الدادائيّة والسرياليّة.

■ الدّراما Drama

Drame

أصل كلمة دراما من الفِعل اليونانيّ Drān الذي يعني أصل كلمة دراما من الفعل اليوناني Drān الـذي يـعـنـي فَـعَـلَ. وصِـفـة دراميّ Dramatique موجودة في اللُّغة اليونانيّة Dramatikos وفي اللّاتينيّة Dramaticus للدَّلالة على كُلّ ما يَحمِل الإثارة أو الخطر. وتُستخدَم كلمة دراما في اللغة العربيّة بلفظها الأجنبيّ.

ولكلمة دراما طَيْف واسع يُحدِّده السِّياق:

- في المعنى العامّ تُطلَق كلمة دراما على كُلّ الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها، فيُقال الدراما الإليزابيثيّة *Drame elizabéthain* ودراما عصر التنوير والدراما الرومانسيّة والدراما الطبيعيّة أو الدراما الهنديّة إلخ، وهذا هو المعنى الإنجليزيّ للكلمة حيث تَدلّ كلمة Drama على المسرح* كنصّ وكتاريخ وكجَماليّات مُقابل كلمة Performance التي تعني العَرْض والأداء*. كذلك تُطلَق تسمية دراما على كُلّ عمل تَمثيليّ من ابتكار الخَيال حتّى ولو لم يُقدَّم على خشبة المسرح، ومن هنا تسمية الفنون الدراميّة وهي المسرح والتمثيليّات الإذاعيّة والتلفزيونيّة.
- الدراما Le Drame بالمَعنى الفرنسيّ هي نوع مسرحيّ ظهر في القرن الثامن عشر في فرنسا للدَّلالة على المسرحيّات التي تُعالِج مُشكلة من مَشاكل الحياة الواقعيّة فيها خَلْط بين طابَع الجِدّ والهَزْل بسبب اهتِمامها بتصوير «الحقيقة» على الخشبة من خِلال المُحاكاة* الإيهاميّة.

ظَهَر هذا النوع كَردّة فِعل على الجَماليّة الكلاسيكيّة* التي قامت على الفصل بين الأنواع وعلى قَواعد* مسرحيّة صارمة منها وَحدة الزمان والمكان إلخ. لم يَدُم هذا النوع أكثر من عشرين سنة، لكنّ التسمية ظَلّت مُستعمَلة للدّلالة على كُلّ مسرحيّة لا يُمكن تَصنيفها بشكل واضح ضِمن الأنواع* المسرحيّة، وعلى أيّ عمل فيه صِراع* وله طابَع دراميّ.

والدراميّ *Dramatique* هو طابَع وصَنف من التصنيفات التي طَرَحها عِلم الجَمال* ونَجِده في الأعمال الأدبيّة والفنّيّة مِثل الرِّواية والرَّسم. يَختلِف الدراميّ عن المأساويّ* في كون الدراميّ يَحمِل نفس الطابع المُثير للخوف والشَّفقة* لكنّ نهاية الصِّراع فيه لا تأخذ طابَع الحتميّة المأساويّة (كارثة أو موت)، وإنّما تَظلّ مفتوحة على إمكانيّة الخَلاص. كذلك يَختلِف الدراميّ عن المُؤثِّر *Pathétique* في كون الدراميّ يَفترض وجود الفِعل في حين أنّ المُؤثِّر يَظلّ في نِطاق الشعور والإحساس. كذلك تُستعمَل صِفة دراميّ كاسْم يُطلَق على مسرحيّة مُصوَّرة ومَنقولة للتلفزيون Dramatique، وعلى الأعمال التمثيليّة المكتوبة للتلفزيون أو للإذاعة (انظر الدراما التلفزيونيّة والدراما الإذاعيّة).

الدّراما كَنَوْع: استُعمِلت كلمة دراما في المسرح اليونانيّ حيث كانت الدراما الساتيريّة *Drame satyrique* (من الساتير Satyres وهم رِفاق ديونيزوس) نوعًا خليطًا يُقدَّم في نِهاية المُسابقات التراجيديّة التي تَضمّ ثلاث تراجيديّات ودراما ساتيريّة.

اختَفَتْ كلمة دراما من مُفردات المسرح زمن الرومان بالتدريج وصارت كلمة Fabula تُستَعمل للدّلالة على المسرحيّة بغَضّ النظر عن نوعها تُضاف إليها صِفة لتصنيف الأشكال Fabula atellana, Fabula togata إلخ (انظر الحِكاية). وفي القُرون الوُسطى حيث لم يُعرف التمييز بين الأنواع المسرحيّة شاعت كلمة لُعبة Play/Jeu للدّلالة على المسرحيّة بشكل عامّ، مع وجود تسميات لأنواع مثل عُروض الأخلاقيّات* والمُعجزات* والأسرار* والفواصل* المُضحِكة التي تَتخلّلها مِثل الفارْس*. ولم تُطلَق تسمية دراما إلّا على دراما القُدّاس *Drame liturgique* والدراما التوراتيّة *Drame biblique* اللتين تَقومان على تمثيل مَقاطع من الكِتاب المُقدَّس كما هي.

في القرن السابع عشر حيث عُرفت التراجيديا* والكوميديا* والتراجيكوميديا* وعُروض الرَّعَويّات*، كانت كلمة «كوميديا» تَعني المسرحيّة بشكل عام. ويُعتبر الأب دوبينياك D'Aubignac (١٦٠٤-١٦٧٦) أوّل من استَعمل صِفة دراميّ لوصف ما هو مسرحيّ حين تَحدّث عن الحَدَث الدراميّ مأساويًا كان أم مُضحِكًا.

- في القرن الثامن عشر ظهرت كلمة دراما في كِتابات الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) «الابن الطبيعيّ» (١٧٥٧)، و«خِطاب حول الشِّعر الدراميّ» (١٥٧٨)، وفي كِتابات الفرنسي بيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩) «بَحْث حول النوع الدراميّ الجادّ «للدّلالة على نوع وسيط بين التراجيديا والكوميديا. بعد ذلك صارت التسمية تُطلَق على نوع مسرحيّ مُحدَّد هو الدراما البورجوازيّة *Drame bourgeois* في فرنسا والدراما الرومانسيّة في ألمانيا.

الدّراما البورْجوازيّة:

قامت الدراما البورجوازيّة على أنقاض

التراجيديا الكلاسيكيّة التي بدأتْ تَعرف انحدارًا مَلحوظًا في مُنتَصف القرن الثامن عشر، وكانت تَطوُّرًا طبيعيًّا للكوميديا الخالصة والكوميديا الدامعة*. وقد ارتبط ظُهور الدراما البورجوازيّة بعوامل مُتعدِّدة منها:

- صُعود البورجوازيّة كطبقة وبَحْثها عن أنواع جديدة تُعكِس تَطلّعاتها وتَصوُّرها عن الحياة.
- التطوُّر العِلميّ الذي أدّى إلى التأكيد على نسبيّة الأمور ورَفْض الثوابت على كُلّ الصُّعُد بما فيها الأدب والفنّ.
- ظُهور الرِّواية بالمعنى الحديث للكلمة، وهي كجِنس أدبيّ أقرب إلى الواقع من المسرح. وقد تأثّرت الدراما بالرِّواية على صعيد الشكل، وبالكِتابات النظريّة التي أكّدت على عَلاقة الرِّواية بالحقيقة.
- التوجُّه الجَماليّ الجديد نحو البحث عمّا هو حَقيقيّ انطلاقًا من التمييز بين مَفهومَي الطبيعة الجَميلة *La belle nature* الذي استَند إليه أدب القرن السابع عشر والطبيعة الحقيقيّة *La nature vraie* الذي ظَهَر في عصر التنوير، وقد أدّى ذلك إلى طَرْح مفهوم المِصداقيّة *Crédibilité* كشَرْط لتحقيق قاعدة مُشابَهة الحقيقة*.
- التوجُّه الأخلاقيّ الجديد نحو تأكيد أهمّيّة الفضيلة من خِلال المواقف المُؤثِّرة.

كانت الدراما البورجوازيّة التي ألّفها ديدرو مكتوبة بلُغة نَثريّة وشخصيّاتها من الطَّبقة الوُسطى ولذلك تُعتَبر رَدّة فعل على التراجيديا المَكتوبة شِعرًا وتَعرِض شخصيّات من الطَّبَقة الأرستقراطيّة فقط وتُصوِّر عالَمها.

عَرفت الدراما كنوع تَشعُّبات عديدة وأفرزتْ أنواعًا أُخرى مثل الميلودراما* التي كانت أكثر شَعبيّة لأنّها تَستنِد إلى عامل التشويق *Suspense* كعُنصر أساسيّ في الكِتابة، ولأنّها أكثر تَوجُّهًا نحو الإبهار على صعيد العَرْض المسرحيّ. كما أنّ بومارشيه ابتدَع ما أسماه كوميديا العِبرة *Comédie moralisante* وحاول من خِلالها الجَمْع بين الدراما والكوميديا. كذلك فإنّ مسرحيّات البولڤار* تُعتَبر شكلًا من أشكال الدراما البورجوازيّة.

في القرن التاسع عشر أُلغيتْ صِفة البورجوازيّة عن الدراما واعتُبرتْ صِفة انتقاصيّة، لا بل ظهر ما يُسمّى بالدراما اللّابورجوازيّة *Drame anti-bourgeois* وأشهر أعمالها مسرحيّات الفرنسي هنري بيك H. Becques (١٨٣٧-١٨٩٩) ولا سيّما مسرحيّة «الغربان» التي تُعدّ فاتحة التيّار الواقِعيّ في المسرح (انظر الواقعيّة والمسرح).

انحسرت الدراما البورجوازيّة مع ظهور الدراما التاريخيّة *Drame historique* التي تَقترِب من التراجيديا لكنّها أكثر التصاقًا منها بالتاريخ وبالواقع ممّا يَسمح للمُتفرِّج أن يرى في الحَدَث المُستقى من التاريخ صورة لواقعه.

الدّراما الرومانسِيَّة:

بَدأتِ الدراما الرومانسيّة *Drame romantique* في ألمانيا مع حركة العاصِفة والاندِفاع *Sturm und Drang* التي رَفضتِ النّموذج الكلاسيكيّ الفرنسيّ والتفتَتْ إلى آداب القرون الوُسطى وخاصّة النّموذج الشكسبيري (التراجيديا التاريخيّة) والنّموذج الإسبانيّ وذلك لعدم ارتباطهما بقَواعد كالتي قَيّدت المسرح الفرنسيّ في القرن السابع عشر (انظر الرومانسيّة والمسرح).

من أهمّ نُصوص الدراما الرومانسيّة في ألمانيا مسرحيّة «اللصوص» لفريدريك شيللر

F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥)، ومسرحيّة «غوتس فون برليشنغن» لولفغانغ غوته W. Gœthe (١٧٤٩-١٨٣٢).

تَبنَّت الرومانسيّة الفرنسيّة الدراما كنوع ونَظَّرت له انطلاقًا من رَفْضها للقواعد الكلاسيكيّة وبتأثير من الرومانسيّة الألمانيّة. ومن أهمّ نصوص الدراما الرومانسيّة الفرنسيّة مسرحيّة «لورانزاتشيو» لألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧)، ومسرحيّة «هرناني» لڤيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥).

من أهمّ ما نادت به الدراما الرومانسيّة التخلُّص من وَحدة النوع ووَحدة الطابَع من خِلال طَرْحها لإمكانيّة تجاوُر الرفيع* والغروتسك*، والاستِخدام الحُرّ للُغة الشِّعريّة أو النثريّة، والتطرُّق إلى مواضيع مُتنوِّعة من الحياة، ورَفْض قاعدة الوَحدات الثلاث* عدا قاعدة وَحدة الفِعل، والمُطالَبة بخَلْق ما هو مُؤثِّر كبديل عن التطهير* في النَّموذج الكلاسيكيّ. على صعيد العَرْض دَعَت الدراما الرومانسيّة إلى التخلّي عن الإلقاء الخَطابيّ الكلاسيكيّ والاستيحاء من أداء* المُمثِّل الإنجليزيّ، والعودة إلى مسرح شكسبير والدراما الإليزابثية *Drame elizabéthain* كنَموذج يُحتذى. من خِلال ذلك أخَذتْ كلمة دراما معنى دقيقًا لأنّها شَكَّلت نوعًا خاصًّا وأصيلًا يَقوم على مفهوم جَماليّ واضح وجديد صاغه ڤكتور هوغو في «مُقدِّمة كروموِيل» التي كتبها عام ١٨٢٧ وتُعتَبر من أهمّ الكِتابات النظريّة حول الدراما الرومانسيّة.

في نهاية القرن التاسع عشر، ومع ظهور توجهات ومدارس جمالية متعددة، ظهرت تفرعات جديدة للدراما من أهمها الدراما الطبيعية *Drame naturaliste* والدراما الرمزية *Drame symbolique* والدراما الفلسفية *Drame philosophique*.

الدّراما الغِنائيّة:

انظر: الأوبرا، الدراما الموسيقيّة.

الدّراما في القَرْنِ العِشْرين:

في القرن العشرين لم تَعُد كلمة دراما تُطلَق على نوع مسرحيّ مُحدَّد وإنّما صارت تُغطِّي أشكالًا من الكِتابة المسرحيّة مُتنوِّعة جدًّا يَربِط بينها وجود الفِعل* الدراميّ والأزمة* والصِّراع بين الإنسان وقُوى مُتنوِّعة ومُختلِفة، منها ما هو اجتماعيّ كما في مسرحيّات الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) والألمانيّ هاوبتمان G. Hauptman (١٨٦٢-١٩٤٦) والنرويجيّ هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦)، ومنها ما هو قُوى مُجرَّدة (الموت، الزمن) كما في مسرحيّات البلجيكي موريس ميترلنك (١٨٦٢-١٩٤٩) والروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) والإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، ومنها ما هو صِراع مع الذات كما في مسرحيّات السويديّ أوغست ستربندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢). كذلك لم يَعُد تصنيف الدراما في النَّقْد الحديث يَتِمّ من خِلال رَبْطها بنَوْع مُحدَّد وإنّما بدراماتورجيّة مُعيَّنة (الدراما الإليزابثية)، أو بنوعيّة المضمون انطلاقًا من عَلاقة المسرحيّة بالمَرجع الذي تَصِفه (دراما نفسيّة، دراما اجتماعيّة) (وهذا ما يظهر في دِراسات الألمانيّ بيتر زوندي P. Zondi)، أو بالبُنية الدراميّة ونوع الخِطاب المسرحيّ المُستخدَم فيها (وهذا هو مضمون دِراسات الفرنسيّ جان بيير سارازاك J.P. Sarrazac).

هذا الشكل الجديد من التصنيف سَمَح بإيجاد خطّ مُتّصل بين أشكال مسرحيّة مُتباعِدة زمانيًّا ومكانيًّا مِثْل عُروض الأسرار في القرون الوُسطى ومسرحيّات بريشت ومسرحيّات الفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥)، لأنّ هذه المسرحيّات تَنفتح على أُفُق تاريخيّ أو دِينيّ (انظر البُنيويّة والمسرح، شكل مَفتوح/شكل مُغلَق).

انظر: الأنواع المسرحيّة.

■ **الدّراما الإذاعيّة** **Radio Play**

Pièce radiophonique

تُطلَق تَسمية الدراما الإذاعيّة على الأعمال الدراميّة التي تُمثَّل في استديوهات الإذاعة وتُبَثّ إذاعيًّا. تَشمُل هذه التسمية المُسلسَلات الدراميّة التي تُقدَّم يوميًّا والتمثيليّات والحِواريّات القصيرة التي تَأخذ شكلًا دراميًّا لغَرَض الدِّعاية أو التعليم. كذلك تُعتَبر المسرحيّات أو الأفلام التي تُقدَّم على خَشَبة المسرح وفي صالات السينما وتُبثّ إذاعيًّا مع تعليق المُذيع عليها شكلًا خاصًّا من أشكال الدراما الإذاعيّة، ويُطلَق عليها في هذه الحالة تَسمية الفيلم الإذاعي Radio-Film أو المسرحيّة الإذاعيّة Radio-Théâtre.

تَتنوّع التسميات التي تُطلَق على الدراما الإذاعيّة حَسَب البلدان وحَسَب المنظور إلى أساس العمل، فحين يَكون النصّ هو الأساس تُعتَمد تسمية دراما إذاعيّة باللغة العربيّة، وRadio drama بـالـلُّـغـة الإنـجـلـيـزيّـة، و Pièce radiophonique بالفرنسيّة. وحين يَكون الأداء هو الأساس تُستعمَل تسمية تَمثيليّة إذاعيّة أو Radio play بالإنجليزيّة. في اللغة الألمانيّة وَحدها نَجِد تسمية تُؤكِّد على نَوعيّة الاستقبال* وهي تسمية التمثيليّة المَسموعة Hörspiel. غالبًا ما تكون الدراما الإذاعيّة إعدادًا لِروايات معروفة ولِقصصٍ من التاريخ أو من الواقع، وقد ثَبَت أنّ أكثر التمثيليّات الإذاعيّة رُواجًا هي التي تَعرِض قِصصًا اجتماعيّة أو بوليسيّة وتَقوم على عُنصر التشويق *Suspense*.

خُصوصيّة الكِتابة والتَّلَقّي:

الدّراما الإذاعيّة هي فنّ له أعرافه الخاصّة التي تَنبُع من طبيعة التواصُل* فيه. فقَناة التوصيل هي مَوجات الأثير التي تَحمِل الأصوات للمُستمِع، أمّا الروامز فتَكون صوتيّة فقط لانعدام الجانب البَصَريّ في هذا النوع.

والدراما الإذاعيّة شكل دراميّ إيهاميّ يَقوم على المُحاكاة* من خِلال تحريض الخَيال لَدى المُستمع وحَثّه على بِناء الصُّورة في خِياله. وهي شكل مَرِن يَستطيع أن يُحقِّق الإيهام* بما هو حقيقيّ، أو بما هو غرائبيّ. ويَتحقّق ذلك عَبْر القُدرات الواسعة للمُؤثِّرات السمعيّة*. كذلك تُعتَبر الدراما الإذاعيّة فنّ التجريد الدَّلاليّ، فالمُحاكاة فيها تَتِمّ بالجُزئيّات فقط وليس بشكل كامل كما في فُنون العَرْض البَصَريّة (صوت صَرْخة يَكفي للإيحاء بموت الشخصيّة).

تَفرِض ضَرورة تعويض الرُّؤية في الدراما الإذاعيّة على الكاتب أن يَقوم بالتعريف بالشخصيّات والمَوقِف والمكان الذي يَتِمّ فيه الحَدَث من خِلال السَّمْع (تُعرف الشخصيّة* من صوتها أو يَتِمّ التعريف بها وبمكان الحدث وزَمَنه من خِلال الحِوار* والمؤثِّرات السمعيّة). كما يَتِمّ تحديد التقطيع* الدراميّ إلى مَسامِع (مُقابِل مَشاهِد في المسرح) من خِلال الموسيقى والمُؤثِّرات السمعيّة.

الأداء في الدّراما الإذاعِيّة:

للأداء* في الدراما الإذاعيّة خُصوصيّة تُميِّزه عن المَسرح والسينما والتلفزيون وتكمُن في اجتماع المُمثّلين في الستوديو حول الميكروفون، وفي غياب الجُمهور* الحَيّ مِمّا يَتطلّب من المُمثّل* قُدرة على تركيز الانفعال على مُستوى الصوت فقط، وإعطاء الأهمّيّة الكُبرى لأسلوب الإلقاء* والتلوُّنات الصوتيّة والنَّبرة، خاصّة وأنّ الأداء أمام الميكروفون يَسمح بالهَمْس، وهذا ما لا يُمكن تحقيقه في المسرح. ولذلك نَلحظ رَواج المونولوغ* الداخليّ في الدراما الإذاعيّة.

كذلك يَحتاج المُمثّل أثناء الأداء إلى تركيز كبير لكي يَتخيَّل المَوقِف ويَضَع نَفْسه ضِمن سِياق مُعيَّن في غِيابِ الديكور* والأكسسوار* والأزياء وفي غِياب الحركة* إضافة إلى ذلك فإنّ أداء المُمثّل يَعتمِد كثيرًا على الاقتِراب والابتِعاد عن الميكروفون للإيحاء بالمَكان بدلًا من الحَرَكة في فُنون العَرْض البَصَريّة. من جِهة أخرى فإنّ غِياب الصورة يَسمح بحُرّيّة أكبر في توزيع الأدوار على الشخصيّات دون الالتزام بشكل المُمثّل وسِنّه ومَظهره الخارجيّ.

تَطوُّر النَّوع:

أوّل تمثيليّة إذاعيّة تَمّ بَثّها في الولايات المتحدة عام ١٩٢٢ وفي فرنسا وإنجلترا عام ١٩٢٤. انتشرتِ الدراما الإذاعيّة بعد ذلك انتشارًا واسعًا في سائر دول العالَم وخاصّة في العالَم الثالث حتى نافَستْها السينما ثُمّ التلفزيون.

استندتِ الإذاعة في البِدايات إلى الشكل الدراميّ لتقديم الكثير من البرامج المُتنوّعة (الدِّعايات، البرامج التعليميّة والتثقيفيّة). بعد ذلك استقلّت التمثيليّة الإذاعيّة كنوع دراميّ وصارت تَشغَل حَيِّزًا هامًّا من ساعات البَثّ.

وقد جَذَبت الكِتابة للإذاعة الكثير من الكُتّاب المسرحيّين الهامّين مِثْل الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)، والسويسريّ روبير بينجية R. Pinget (١٩٢٠-)، والفرنسيّ بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥)، والبريطانيّ هارولد بينتر H. Pinter (١٩٣٠-) والإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، والأمريكيين إدوارد آلبي E. Albee (١٩٢٨-) وآرثر ميللر A. Miller (١٩٢٠-).

من الأعمال الدراميّة الإذاعيّة ما يَتوجّه إلى جُمهور واسع، ومنها ما يَتوجّه إلى جُمهور من نَوعيّة خاصّة، وهذه حالة الأعمال ذات الكثافة الشِّعريّة الكبيرة، وتلك التي تَقوم على استخدام فَنّي للتّقنيّات المُتطوِّرة (تَنقية الصوت، غُرفة الصدى).

في إنجلترا هناك الكثير من المسرحيّات التي قُدِّمت على المسرح بعد أن نَجحت في الإذاعة. ويُذكر هنا تأثير الناقد البريطانيّ مارتين إسلين M. Esslin الذي عَمِل رئيسًا لِقسم الدراما في هيئة الإذاعة البريطانيّة، ورَوّج لمسرح العَبَث* من خِلال تقديم أعماله على شَكْل تمثيليّات إذاعيّة.

كذلك يُعتَبر المُمثّل والمُخرِج الأمريكيّ أورسون ويلز O. Wells (١٩١٥-١٩٨٦) من أفضل الذين قَدّموا أعمالًا دراميّة في الإذاعة. وقد وَصل الأمر إلى ما يُعتَبر حدثًا مَشهودًا في تاريخ الإذاعة حين تَمّ بَثّ تمثيليّة «حَرْب العوالم» عام ١٩٣٨ فأثارت ذُعرًا حقيقيًّا لَدى المُستمعين الذين اعتَقدوا بوجود غَزوٍ فَضائيّ حقيقيّ للأرض، وهذا ما لا يُمكن أن يَتمّ فيما لو قُدِّم العمل في المسرح أو السينما أو التلفزيون.

في العالَم العربيّ، كانت الدراما الإذاعيّة تَلقى رَواجًا كبيرًا قَبْل انتشار التلفزيون من أشهر الكُتّاب المُختصّين بالدراما الإذاعيّة في سوريا حكمت محسن (١٩١٠-١٩٦٨). وفي لبنان قام الكاتب المسرحيّ اللبنانيّ عصام محفوظ (١٩٣٩-) بِكتابة مجموعة من الأعمال الدراميّة للإذاعة نشرها تحت عُنوان «١١ قَضيّة ضِدّ الحُرّيّة».

انظر: وسائل الاتّصال والمسرح، الدراما التلفزيونيّة.

■ الدّراما الإيمائيّة Mimodrama

Mimodrame

تَسمية مَنحوتة من كَلِمتي Mime= إيماء* وDrame= دراما*.

نوع من العُروض يَخلو غالبًا من الحِوار*، ويَعتمِد على الأداء الجَسديّ للمُمثّلين أو الرّاقصين. وأسلوب العَرْض في الدراما الإيمائيّة يَختلِف باختِلاف البُلدان والمَدارس، فهو أحيانًا يَقترِب من الرَّقص، وفي هذه الحالة يَتشابَه كثيرًا مع الباليه* التي تَحكي حِكاية ويُطلَق عليها اسْم الباليه بانتوميم *Ballet Pantomime*، وأحيانًا أُخرى يَقترِب من الفِقْرات الإيمائيّة Pantomime. لكنّ الفَرْق بين الدراما الإيمائيّة والبانتوميم يَكمن في أنّ الدراما الإيمائيّة تَروي حَدَثًا مُتكامِلًا بِناء على سيناريو* مُحدَّد، في حين أنّ البانتوميم تَقوم على تَقديم مَشاهد إيمائيّة تَخلو من الحَبْكة*.

ظهر هذا النوع من العُروض الإيمائيّة في فرنسا في القرن الثامن عشر كنتيجة لقَرار مَنْع المُمثّلين الشّعبيّين من تقديم عُروض فيها كلام أو أيّ نوع من الإلقاء*، وذلك لِحِماية ما اعتُبِر آنذاك من اختِصاص المسارح الرسميّة مثل أكاديميّة الموسيقى المَلَكيّة ومسرح الكوميديّ فرانسيز. كما انتشرت في إنجلترا أشكال عُروض تَقترِب من الدراما الإيمائيّة مِثْل الأرلكيناد* والعُروض الخَرْساء *Dumb Show*.

في يومنا هذا، شاعت الدراما الإيمائيّة وصارت عَرْضًا يُؤدّيه مُمثّل واحد أو فِرقة بأكملها بمُصاحَبة الموسيقى أحيانًا وبدونها أحيانًا أُخرى، كما قد يَترافق مع تَعليق راوٍ أو صوت مُسجَّل Voix off أو نَصّ مكتوب يَبثّ على شاشة ويُبيِّن مَفاصل الحَدَث.

من أهمّ المُمثّلين الذين قَدَّموا دراما إيمائيّة الفرنسيّ جان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٤) الذي قَدَّم عُروضًا بمُفرده استنادًا إلى نُصوص كَتبها له الفرنسيّ إيتين دوكرو E. Decroux (١٨٩٨-؟) والمُمثّل الإيمائيّ الفرنسيّ مارسيل مارسو M. Marceau (١٩٢٣-) وفِرقته.

انظر: الإيماء.

■ الدّراما التّلفزيونيّة Dramatique

Dramatique

تُطلَق تَسمية الدّراما التلفزيونيّة على الأعمال الدراميّة التي تُكتَب خِصّيصًا للتلفزيون، ولا تَدخل في إطارها الأعمال المسرحيّة التي تُنقَل في بَثّ مُباشَر من المسرح لتُقدَّم على الشاشة الصغيرة (انظر التلفزيون والمسرح)..

للدّراما التلفزيونيّة أشكال مُتنوِّعة منها التمثيليّة القصيرة التي تَدخل في البرامج التعليميّة والتثقيفيّة، ومنها الأعمال الدراميّة المُتكامِلة التي تأخذ شكل سَهْرة تلفزيونيّة أو تُقدَّم في عِدّة حَلَقات على شكل مُسلسَل تلفزيونيّ Feuilleton، وهو الصّيغة الأكثر رَواجًا اليوم في سائر أنحاء العالَم، ومنها الفيلم التلفزيونيّ

Téléfilm. من هذه الأعمال ما يُصوَّر في الاستوديو (بوجود مُتفرِّجين أحيانًا)، أو خارجه في المَوقِع الطبيعيّ للحَدَث، وفي هذه الحالة تكون قريبة تِقنيًّا من الأعمال السينمائيّة.

يَختلف الإنتاج الدراميّ التلفزيونيّ باختِلاف السياسة المُتّبعة في المؤسّسة المُشرِفة على الإرسال التلفزيونيّ، فالإنتاج يُمكن أن يُبرْمج كَمِّيًّا (تَغطية ساعات البثّ المُتزايِدة) أو نَوْعِيًّا (هَدَف تَثقيفيّ أو سِياسيّ أو إيديولوجيّ)، خاصّة وأنّ التلفزيون يَتوجّه إلى شريحة واسعة جِدًّا من المُشاهِدين. تَتحكّم هذه السياسة بنَوعيّة الأعمال المَعروضة وباختيار ساعات بَثّ الأعمال الدراميّة بِناء على دِراسات إحصائيّة لنوعيّة المُشاهِدين في كُلّ فَترة ولساعات الذُّروة.

الدّراما التلفزيونيّة بَيْنَ الكِتابَة والإخْراج:

يَأخذ النصّ في الدراما التلفزيونيّة شكل سيناريو* يَتألّف من مجموعة مَشاهد لها تَقطيع* مُعيَّن. يَحتوي هذا السيناريو على الحِوار* الخاصّ بالشخصيّات وإرشادات إخراجيّة* خاصّة بأداء المُمثِّل مع وَصف تفصيليّ للمَناظر المُصاحِبة لكُلّ مَوقِف ولكُلّ المُؤثِّرات المُصاحِبة من إضاءة* وموسيقى ومُؤثِّرات سمعيّة* وغيرها. يُمكن أن يَحتوي السيناريو أيضًا على جُزء تِقنيّ يُضيفه المُخرِج* المسؤول عن العمل يحدِّد نوعيّة اللَّقَطات (داخليّة/خارجيّة)، وأسلوبها (لَقطة عامّة، مُتوسِّطة، مُتوسِّطة قريبة، قَريبة جِدًّا)، وزاوية التصوير (على مُستوى النّظر، من فوق، زاوية إلى الأسفل، زاوية إلى الأعلى) وأسلوبه (لَقطة باليَد، لَقطة ثابتة).

على مُستوى المضمون نَجِد في نصّ الدراما التلفزيونيّة نَفْس العَناصر الدراميّة التي تَتحكّم بالعمل المسرحيّ. لكنّ العمل التلفزيونيّ له خُصوصيّة تَنبُع من خُصوصيّة البَثّ والتلقّي في التلفزيون. فهو يَفترض وجود عُنصر التشويق *Suspense* لِشَدّ شَريحة واسعة من المُشاهِدين، وهو يَتطلَّب بُنية تَتلاءم مع طبيعة العَمَل (مُسلسَل يوميّ أو مجموعة حَلَقات تَدور حول نَفْس الشخصيّات مع تَنوُّع في الموضوع)، ومع نوعيّة التسهيلات التي تُقدِّمها التِّقنيّات المُتطوِّرة في التلفزيون، ومنها إمكانيّة الانتِقال ضِمن المكان والزمان من خِلال تِقنيّة الخَطْف خَلفًا ***Flash back*** واللَّقَطات الخارجيّة وغيرها.

على الرَّغم من أنّ الكِتابة للتلفزيون تَتطلَّب دِراية وخِبْرة، إلّا أنّ دَور النصّ في الدراما التلفزيونيّة يَظلّ أقلّ أهمّيّة من الإخراج*، والجُزء الإبداعيّ الأهمّ في الدراما التلفزيونيّة يَحمِله المُخرج الذي يَنصبُّ عَمله بشكل أساسيّ على التِّقنيّات المُستخدَمة (الإضاءة والتصوير وطريقة استِخدام الكاميرا وعَمليّات المونتاج) إضافة إلى المَنحى الدراميّ. تَلعب عمليّة التصوير دَورًا هامًّا في تَنفيذ العمل لأنّ الكاميرا تُعتبر عُنصرًا أساسيًّا في الصِّياغة الدراميّة، فهي تُؤطِّر اللَّقطات وتُحدِّد وُجهة النظر ***Point de vue***، وتُعتَبر بمثابة عين للمُشاهد، كما تَلعب دَورًا هامًّا في تَوجيه حَرَكة المُمثِّلين ضِمن الكادر (إطار الصورة). إضافة إلى ذلك فإنّ نَوعيّة اللَّقَطات (فَرديّة أو ثُنائيّة أو لَقَطات جُموع) تَلعب دَورًا هامًّا في تَوضيح عَلاقة الشخصيّات ببعضها بعضًا وفي إحساس الشخصيّة* بحجمها بالنسبة للعالَم. من جِهة أُخرى، تَلعب المُؤثِّرات السمعيّة والإضاءة والخِدَع التِّقنيّة دَورًا هامًّا في طريقة تقديم الحَدَث وإضفاء مِصداقيّة واقعيّة عليه، فهي تُقدِّم إمكانيّة كبيرة للإيحاء بواقعيّة المَكان والظَّرف المُحيط من خِلال الديكور* المُشيَّد داخل الستوديو، وهذا ما لا يُمكن

التوصُّل إليه إلّا بصُعوبة على خشبة المسرح.

وبشكل عامٍّ يتَباين أسلوب إخراج الدراما التلفزيونيّة حَسَب نوعيّة العمل (تاريخيّ، سياسيّ، اجتماعيّ)، وحَسَب طابَعه (جادّ، خفيف، مُضحِك*، مَأساويّ*، مُشوِّق، إلخ)، وحَسَب المُدّة المُقرَّرة لِبَثّ العمل (مُسلسَل في عِدّة أجزاء، حَلَقات قصيرة ومُتكامِلة)، وحَسَب نَوعيّة المُمثّلين (نُجوم، مُمثّلين شَباب، وجوه جديدة)، وحَسَب الإمكانيّات الماليّة المُتاحة (مَشاهد جُموع، مَعارك، التصوير في المواقِع الحقيقيّة للحَدَث).

الأداء في الدّراما التلفزيونيّة:

يَتطلَّب الأداء* في التلفزيون مَعرفة وخِبرة بخُصوصيّة العَمَل التلفزيونيّ، فالمُمثّل* مُلزَم بأن يَعي كيفيّة الحركة أمام الكاميرا، وأن تكون لَديه القُدرة على التركيز من أجل فهم التَّطوُّر البسيكولوجي للشخصيّات، لأنّ المُمثّل يُصوِّر اللقَطات المَطلوبة منه بمَعزِل عن التسلسُل الزمنيّ للحَدَث، ولا تَتوضّح استمراريّة الشخصيّة وتَطوّرها إلّا لاحقًا بعد إتمام عمليّات المونتاج.

يَختلِف الأداء في التلفزيون عن الأداء في المسرح. ففي حين يَتطلَّب العمل المسرحيّ فَترة طويلة من التدريبات الجَماعيّة، يَتِمّ الأداء في التلفزيون بدون تحضير طويل ومن خلاله تصوير مَشاهد مُتفرِّقة. وفي حين يَعيش المُمثِّل المسرحيّ الانفعال المُتطوِّر والمُستمِرّ دراميًّا على الخشبة ويَتأثّر برُدود أفعال المُتفرِّجين في الصالة، يَغيب هذا العامل التواصُليّ الهامّ في التلفزيون. كما أنّ اضطرار المُمثّل لإعادة اللّقطة عِدّة مَرّات في بعض الأحيان يَجعل الأداء أكثر صُعوبة، والانفعال أقلّ صِدقًا، على الرغم من أنّ التِّقنيّات التلفزيونيّة والخِدَع التصويريّة تَسمح بتصوير أدقّ الانفعالات والإيحاء بالمِصداقيّة.

التَّلَقّي:

خِلافًا للمسرح الذي هو فنّ الهنا/الآن والذي يَقوم على الحُضور الحيّ للمُمثّل، تُقدَّم الدراما التلفزيونيّة بعد فَترة من إنجازها، ويَغيب فيها التواصُل* الحيّ بين المُمثّل والمُتفرِّج*. على الرغم من ذلك فإنّ تأثير الدراما التلفزيونيّة على المُتلقّي كبير لأنّها تَسمح بقَدْر كبير من الإيحاء بالواقع خاصّة عندما تَكون مُستمَدّة من الحَياة اليوميّة للمُشاهِدين وتُقدَّم باللغة المَحكيّة. كذلك فإنّ وجود تِقنيّات تَسمح بتكبير حَجْم الصورة وتَضخيم الصوت تَخلُق حَميميّة مع الشخصيّات والحَدَث لا توجَد في المسرح وتُؤدّي إلى قَدْر أكبر من المُحاكاة* والإيهام*، وتَسمح للمُتفرِّج التمثُّل* بالحَدَث وبالشخصيّات بسُهولة، كما تَسمح بالتوصُّل إلى الهدف الذي رُسم للمسرح في الماضي، وهو استِثارة الخَوْف والشَّفَقة* وبالتالي التطهير* أو التنفيس.

من جِهة أُخرى فإنّ أعراف الفُرْجة التي تُلازم العَرْض المسرحيّ تَغيب عند تلقّي الدراما التلفزيونيّة، لأنّ ذلك يَتِمّ ضِمن الإطار الحياتيّ المُعتاد وفي إضاءة الغُرفة العادِيّة ممّا يُعطي للمُشاهد إحساسًا بأنّ ما يَراه على الشاشة هو امتداد لحياته، وهذا يُحدِّد المُتعة* الخاصّة بمُشاهدة التلفزيون.

كذلك فإنّ كَسْر الإيهام في التلفزيون يَنجُم عن ظُروف التلقّي وليس من مُقوِّمات العمل نَفْسه كما في المسرح عندما يَتِمّ اللُّجوء لعناصر تبرز المَسرحة*.

انظر: التلفزيون والمَسرح، وسائل الاتّصال والمَسرح.

■ الدّراما التّوثيقيّة — Docudrama

Docudrame

نوع من أنواع الدراما التلفزيونيّة* والإذاعيّة*.

يُسمّى هذا النوع بالدراما التوثيقيّة لأنّه يُقدِّم واقعة اجتماعيّة أو سياسيّة حَصلت فِعلًا في إطار دراميّ، ويُؤدّي الأدوار فيه مُمثّلون مع استِضافة بعض الأشخاص مِمّن شاركوا فِعليًّا في الحادثة الأصليّة ليُؤكّدوا على مِصداقيّة ما يُقدَّم.

يَتِمّ تقديم هذه الدراما بعد عمليّات تحضير طويلة، منها إجراء تَحقيقات دقيقة والقِيام بمُقابلات للإحاطة بكُلّ مُلابسات الواقعة وتَوثيقها في الإطار الذي جَرَت فيه فِعليًّا، لأنّ تَصوير الواقع هو الهدف الأساسيّ للدراما التوثيقيّة التي تُحاول أن تكون مَوضوعيّة تُجاه الحَدَث المعروض، لكنّ ذلك لا يَتحقّق دائمًا لأنّ الانتِقال من الواقع إلى المُتخيَّل يَتِمّ من خِلال وُجهة نَظَر *Point de vue* مُعِدّ العمل.

يُمكن أن يَكون للدراما التوثيقيّة طابَع تَحريضيّ في بعض الأحيان، لأنّ طرح الموضوع على الشاشة أو من خِلال الإذاعة يُمكن أن يُحرِّك الرأي العام ويَدفع المُتفرِّج إلى اتخاذ مَوقف ما من قَضايا المُجتمع، وهذا ما تَحقَّق بالفعل لدى عرض الدراما التوثيقيّة المُسمّاة «كاتي» في التلفزيون البريطانيّ عام ١٩٦٦، إذ أدّى ذلك بشكل مُباشَر إلى تأسيس جَمعيّة المأوى لإيواء المُتشرِّدين في بريطانيا.

من هذا المُنطلَق تَقترب الدراما التوثيقيّة كثيرًا من مسرح الجَريدة الحَيَّة* الذي تُمثَّل فيه الأحداث الساخنة أمام الجُمهور لإعلامه بما يَحصُل.

انظر: وسائل الاتّصال والمَسرح، الدراما التلفزيونيّة، الدراما الإذاعيّة.

■ الدّراما المُوسيقيّة — Musical Drama

Drame Musical

نوع من العُروض ظَهر في إيطاليا في نهاية القرن السادس عشر حين أدخل الموسيقيّ كلوديو مونتيفردي C. Monteverdi (١٥٦٧-١٦٤٣) على مسرحيّات عصر النهضة الإيطاليّة فواصل مُوسيقيّة وغِنائيّة، وذلك ضِمن المُحاولة التي تَمّت لاستعادة وإحياء شكل العَرْض في التراجيديا* اليونانيّة القديمة، فكان ذلك من العوامل التي أدّت إلى ظُهور الأوبرا* التي أُطلِق عليها في البِداية تسمية الدراما الغِنائيّة *Melodramma* والدراما الموسيقيّة *Dramma per musica*.

استَقتْ الدراما الموسيقيّة مَواضيعها من الأساطير القديمة ونالت نَجاحًا كبيرًا وكانت فاتحة للبحث في أشكال تَعبيريّة جديدة في مَجال الموسيقى الدراميّة وفي مَجال المسرح الغِنائيّ*.

ظَلّت الدراما الموسيقيّة تُعتَبر شكلًا مسرحيًّا حتّى جاء الموسيقيّ الألمانيّ ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) في القرن التاسع عشر ونَقلها إلى عالَم الأوبرا وأسماها فنّ المُستقبَل، واعتبرها نَوعًا بديلًا عن الأوبرا التقليديّة لأنّها فنّ شامل يَجمع بين الموسيقى والشِّعر وتِقنيّات المسرح، وذلك ضِمن نظريته عن اجتِماع الفُنون *Gesamkunstwerk* في النصّ الذي كتبه عام ١٨٥٠ بعُنوان «الأوبرا والدراما».

من أهمّ الأمثلة على الدراما الموسيقيّة العمل الذي قَدّمه مونتفردي تحت اسْم «أورفيو» (١٦٠٧) ومُؤلّفات ريتشارد ڤاغنر «تريستان وأيزولت» (١٨٦٥) ورُباعيّة «خاتم نيبلونغن» (١٨٧٦) التي تَضمّ أربع أوبرات هي «ذهب الراين» و«ڤالكيري» و«سيغفريد» و«غروب الآلهة».

انظر: الدّراما، الموسيقى والمَسرح، الأوبرا.

■ **الدّراماتورج** **Dramaturg**
Dramaturge

كلمة تُستَعمل بلفظها الأجنبيّ في كُلّ اللّغات بما فيها اللغة العربيّة، وهي مأخوذة من اليونانيّة Dramaturgos التي تَتألّف من Dramato = العمل المسرحيّ، وergos= الصّانع أو العامِل. أي إنّ الكلمة معنى التأليف كصَنعة.

عَرف معنى الكلمة تَطوُّرًا نوعيًّا يُوازي تمامًا تَطوُّر معنى كلمة دراماتورجيّة*. ففي البِداية كانت تسمية دراماتورج تُطلَق على من يُؤلِّف الدراما. فيما بعد، ومع انتشار المدلول الألمانيّ لكلمة دراماتورجيّة، تَطوَّر المعنى ودخل عليه مدلول جديد إذ شَمل، إضافة إلى المعنى الأوّل، الشخص الذي يَهتمّ بالعَرْض المسرحيّ، وغالبًا ما يَكون مُرتبطًا بمُخرِج* أو بفرقة* أو بمؤسّسة. ولذلك نَجِد في اللغة الألمانيّة تسميتين لمهمّتين مستقلّتين هما المُشَاوِر والمُعِدّ المسرحيّ Dramaturg، والكاتب Dramatiker.

يُعتَبر الكاتب الألماني غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) أوّل دراماتورج بالمعنى الحديث لأنّه فَتح الباب أمام تَصوُّر جديد للعمليّة المسرحيّة على الصعيد العمليّ من خِلال ربطها بخُصوصيّة الجُمهور* الذي تَتوجّه إليه. كذلك فإنّ المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) كان أوّل من طَبّق مفهوم الدراماتورجيّة فِعليًّا في تحليله للنصّ مع المُمثّل وفي إعداد الكلاسيكيّات للمسرح. وقد أوصل بريشت الدراماتورج إلى أهمّيّته القُصوى لأنّه جعله أهمّ من الكاتب ومن المُخرِج. وفي نَصّه «شِرائيّة النُّحاس» تَتوضّح ماهيّة الدراماتورج لأنّ بريشت اعتبره مَسؤولًا عن الجانب التّقنيّ والعمليّ مُقابِل الفيلسوف الذي يَهتمّ بالجانب الفِكريّ في العمل.

تَثبَّت وجود الدراماتورج في المؤسّسة المسرحيّة في ألمانيا وفي دول أوروبا الشرقيّة في النّصف الأوّل من هذا القرن حيث خُلِقت وظيفة الدراماتورج في المَسارح الرسميّة، وفي بعض الأحيان كان يَتِمّ تَعيين أكثر من دراماتورج في المسرح الواحد.

على الصعيد العمليّ هناك تَنوُّع في مَهمّات الدراماتورج، ويُمكِن أن تُدرَج هذه المَهمّات تحت عُنوانين رئيسيّين:

- دراماتورج الإنتاج، ولا يَرتبط عمله مُباشَرة بالعمليّة الإخراجيّة ويَنتهي دَوره مع بِداية التدريبات. فهو المَسؤول عن تحديد الربرتوار* ورَسْم سياسة المسرح واختيار النصّ وتوثيقه، وإجراء بُحوث تاريخيّة ومسرحيّة حوله، وتحضير الدِّعاية له وكِتابة النشرة التوضيحيّة التي تُوزَّع على المُتفرِّجين (البروشور)، وتوثيق العمل بعد العَرْض (إعداد مَلفّ وصُوَر عن العَرْض وما كُتِب عنه). وهذه العمليّة يُمكن أن يَقوم بها شخص واحد أو فريق عمل، كما يُمكن أن يَتولّاها مُساعِد المُخرِج في غِياب الدراماتورج.
- دراماتورج المِنصّة ويَدخل عمله في صُلْب العمليّة الإخراجيّة ويَتراوح ما بين ترجمة النصّ أو إعادة ترجمته لعَرْض مُعيَّن أو نقله من اللُّغة الأدبيّة إلى اللُّغة المَحكيّة، وإعداد* النصّ أو توليفه، وتَقديم قِراءة* مُحدَّدة له. وهذا العمل يَقوم به الدراماتورج بالتعاون مع المُخرِج والمُمثِّل والسينوغراف. وقد يَقوم به أثناء التحضير للعمل فقط، أو يَستمرّ به خِلال التدريبات أيضًا.

هناك حالات يَقوم فيها الدراماتورج بكِتابة النصّ انطلاقًا من تدريبات المُمثّلين الارتجاليّة في صيغة الإبداع الجَماعيّ*، وهذا ما تَمّ لَدى صِياغة نصّ لمسرحيتي «١٧٨٩» و«العصر الذهبي» اللتين قَدّمهما مسرح الشمس مع المُخرِجة الفرنسيّة أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-). كذلك فإنّ الكاتب داڤيد إدغار D. Edgard قام بنَفْس العمل مع فرقة شكسبير المَلَكيّة التي قَدّمت إعدادًا لرواية «نيكولاس نيكلبي» لتشارلز ديكنز C. Dickens حيث قام بِصِياغة نصّ العَرْض من خِلال مُتابَعة دامت ثمانية شُهور للعمل الارتجاليّ للمُمثّلين.

في كثير من الأحيان يَرفض المُخرِج الاستعانة بدراماتورج بحُجّة أنّه يُشكّل تدخُّلًا مَعرفيًّا ونَظريًّا في عمليّة يَعتبرها المُخرِج عمليّة إبداعيّة، ولأنّه يُشكّل في بعض الأحيان نوعًا من رَقابة المؤسّسة على العمل الفنّيّ، وهذا من أسباب انحِسار دَور الدراماتورج في السنوات الأخيرة. مع ذلك يَبقى عمل الدراماتورج موجودًا بشكل أو بآخر في العمليّة المسرحيّة.

في المسرح المُعاصِر، تَبرز أسماء لدراماتورج مُتميِّزين منهم الباحث الفرنسيّ برنار دورت B. Dort (١٩٢٩-١٩٩٤) الذي عَمِل بتدريس المسرح وقام بإعداد نُصوص من خِلال ترجمتها لعَرْض مُعيَّن، والألمانيّ هاينر موللر H. Müller (١٩٢٩-١٩٩٥) وهو كاتب مسرحيّ ودراماتورج في نَفْس الوقت، وقام بإعداد الكثير من النصوص الكلاسيكيّة للمسرح، والألمانيّ ولفغانغ ڤاينس W. Weins الذي شَغل على التوالي وظيفة مُخرِج ومُدير مسرح ودراماتورج في مسارح هامبورغ وفرانكفورت وبرلين. كذلك جرت العادة أن يَتعاون مُخرِج ما مع دراماتورج مُعيَّن في أكثر من عمل كحالة الدراماتورج جان جوردوي J. Jourdheuil الذي عَمِل مِرارًا مع المُخرِج جان بيير ڤانسان J.P. Vincent (١٩٤٢-) في فرنسا.

انظر: الدراماتورجيّة.

■ الدِّراماتورجِيّة Darmaturgy *Dramaturgie*

كلمة لها مَجال دَلاليّ واسع لأنّها تَدلّ على وظائف مُتعدِّدة ظهرت تِباعًا مع تَطوُّر المسرح.

أصل كلمة دراماتورجيّة يَرتبط بالدراما*، وهي مأخوذة من الفعل اليونانيّ Dramaturgéo بمَعنى يُؤلِّف أو يُشكِّل الدراما، كما أنّ كلمة dramaturgos تَحتوي على شِقّين: dramato = مسرحيّة، وergos= صانِع أو عامِل، ولذلك فإنّ الكلمة تَحمِل في أصلها معنى الصَّنعة.

تُستخدَم الكلمة بلفظها اللاّتينيّ في أغلب لُغات العالَم، وكذلك في اللغة العربيّة حيث لم يُعرَف المفهوم ولا يوجَد له مُرادِف، وإنّما تُستَخدَم كلمات أُخرى تُغَطّي بعض الجوانب الدِّلاليّة لكلمة دراماتورجيّة (إعداد* أو قراءة* أو كتابة*). في الخِطاب النقديّ الحديث صارت تُضاف في بعض الأحيان صِفة الدراماتورجيّة على هذه الكلمات فيُقال إعداد دراماتورجيّ وقراءة دراماتورجيّة.

تَطوُّر مَعْنى الكَلِمَة:

- في القَرْن السابع عشر، وفي الفَترة التي كان النصّ فيها يُشكِّل مَرْكز الثِّقل في العمليّة المسرحيّة، كان مُؤلِّف النصّ يُسمّى دراماتورج*، وكانت كلمة دراماتورجيّة تَعني فنّ تأليف المسرحيّات. لكنّ التأليف لم يَكن يعني كِتابة النصّ فقط لأنّ طبيعة العمل

المسرحيّ في تلك الفترة كانت تَفترِض من الكاتب مَعرفة وثيقة بأعراف العَرْض، كما كانت الكِتابة بحدّ ذاتها تَفترِض شكل عَرْض مُحدَّد. يَتبدّى ذلك بشكل واضح في مُقدِّمات المسرحيّات الكلاسيكيّة الفرنسيّة التي كَتبها المُؤلِّفون، وكانت تَشمُل مُلاحظات تَتعلّق بشكل الكِتابة وبشروط تحقيق العَرْض، وبمدى الالتزام بالقَواعد* المسرحيّة السائدة آنذاك.

- تَطوّر المعنى فيما بعد واتّسع الطَّيْف الدّلاليّ للكلمة مع انتقال مَركز الثِّقل تدريجيًّا من النصّ إلى العَرْض ومن مُؤلِّف النصّ إلى مُعِدّ العَرْض. كذلك ارتَبط تَطوُّر الدراماتورجيّة بتَطوُّر عَلاقة المسرح بالمؤسَّسة، وبتحرُّر الكِتابة من الأعراف* المسرحيّة الصارمة التي تُحدِّد شكل الكِتابة وشكل العَرْض:

تُمثِّل التّجرِبة الألمانيّة في المسرح أوّل انفتاح في معنى الكلمة على مَدلولات جديدة تَتخطّى عمليّة الكِتابة لتشمُل العمل المسرحيّ بمُجمله بما فيه عمل المُمثِّل* وشكل العَرْض. وقد تَواكب ذلك مع إعادة النظر بالمفاهيم المسرحيّة ككُلّ. وقد ثبّت الكاتب الألمانيّ غوتولد لسنغ Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) المَعنى الجديد للكلمة في كِتابه «دراماتورجية هامبورغ» الذي انطلق فيه من الرَّغبة في الخَلاص من هَيْمَنة النّموذج الكلاسيكيّ الفرنسيّ وتَثبيت الخُصوصيّة المَحلّيّة الألمانيّة، إذ رَبَط العمل المسرحيّ بالجُمهور* الذي يَتوجَّه إليه، ولذلك يُعتَبر لسنغ أوّل دراماتورج بالمعنى الحديث للكلمة.

لم يَنتشِر هذا المعنى الجديد الذي طَرَحه لسنغ في بَقيّة بلدان أوروبا ولم يَتحقّق على الصعيد العمليّ، وكان يَجب انتظار المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وأسلوب عمله في التحليل الدراماتورجيّ للنصّ والعمل مع المُمثِّل لكي يَبدأ هذا المفهوم في الانتشار بمعناه الجديد:

- صارت كلمة الدراماتورجيّة تُغطّي مَجال المسرح ككُلّ بما فيه كِتابة النصّ وتحضير العَرْض ودراسة تاريخ المسرح والنقد والتحليل. جَدير بالذِّكر أنّه في اللُّغة الألمانيّة، وعلى العكس من المعنى الفرنسيّ، يوجَد تمييز بين وظيفة الكاتب، ووظيفة المسؤول عن إعداد العَرْض (وهو الدراماتورج)، ووظيفة المُخرِج*. وقد عَمِل بريشت كدراماتورج مع المُخرِج النمساويّ ماكس راينهارت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣)، ومع الألمانيّ إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) وغيرهما. والمُهِمّ في عمل بريشت أنّه انطلق من خِبرته العمليّة كدراماتورج وأنّه طَبَّق فِعليًّا العمل الدراماتورجيّ على المسرح وعلى أسلوب العمل مع المُمثِّل، بل وعلى أسلوب التعامُل مع الجُمهور عندما صاغ نظريّة المسرح الملحميّ*. وعندما أسّس فرقة البرلينر أنسامبل Berliner Ensemble في ألمانيا بعد الحرب العالميّة الثانية ثبّت وجود الدراماتورج في المُؤسَّسة.

جدير بالذّكر أنّ مفهوم الدراماتورجيّة الذي ظهر في القرن الثامن عشر سبق مفهوم الإخراج* الذي ظهر في نهاية التاسع عشر ومَهَّد له. وفي كُلّ الأحوال يُعتَبر ظهور الدراماتورجيّة والإخراج تَحوُّلًا في المنظور للمَسرح وانبثاقًا لما يُسمّيه الناقد الفرنسيّ برنار دورت B. Dort «الذِّهنيّة الدراماتورجيّة»، إذ أنّه يَعتبِر أنّ تراجُع أهمّيّة

الأعراف التي كانت تَتحكّم بالكِتابة وبالعَرْض جعل من العمليّة الدراماتورجيّة عمليّة هامّة لأنّها تَبني عَلاقة جديدة ما بين النصّ والعَرْض بمَعزِل عن القواعد.

والواقع أنّ الدراماتورجيّة كذِهنيّة سادت في العمليّة المسرحيّة كجُزء من العمل الإخراجيّ حتى في حال غِياب الدراماتورج، إذ صار كثير من المُخرِجين يَقومون وحدهم بنوع من القِراءة الدراماتورجيّة من أجل التحضير للعَرْض. ويُمكن أن نَعتبر أنّ عمل المُخرِج الروسي كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) على النصّ مع المُمثّلين قبل البَدء بالتدريبات هو شكل من أشكال العمل الدراماتورجيّ.

- في تَطوُّر حديث، صارت الدراماتورجيّة عَمليّة مُتكاملة يُشارك فيها المُخرِج مع مُعِدّ النصّ ومترجمه والمُمثّل والسينوغراف بل والناقد في بعض الأحيان. كذلك فإنّ عمل المُمثّل على إعداد دَوره هو نوع من القِراءة الدراماتورجيّة للدَّور، ولذلك دُرِّستِ الدراماتورجيّة في مَعاهد* المسرح وصارت جُزءًا من عمليّة إعداد المُمثّل* والناقد أكاديميًّا.

كان للدراماتورجيّة دَورها في توسيع أُفُق منهجيّة البحث المسرحيّ من خِلال انفتاحها على العلوم الإنسانيّة مِثل السميولوجيا* والسوسيولوجيا*. كذلك فإنّ ارتباط الدراماتورجيّة بالدراسات المسرحيّة خَلَق مَجالًا دَلاليًّا جديدًا لاستخدام الكلمة إذ صار يُمكن اليوم الحديث مَثلًا عن دراماتورجية نَصّ مُعيَّن أو دراماتورجيّة عَرْض ما بمعنى بُنيته الداخلية وشكل كتابته في ارتباطها بسائر العناصر، وعن دراماتورجيّة العُلبة الإيطاليّة* بمعنى نوعيّة الكِتابة وشكل التلقّي الذي يَفترضه هذا الشكل المُحدَّد للمكان* المسرحيّ، وعن دراماتورجيّة إيهاميّة ودراماتورجيّة التغريب* بمَعنى شكل التأثير* على المُتفرِّج*، وعن دراماتورجيّة إليزابثيّة أو رومانسيّة بمعنى شكل الكِتابة في ارتباطها بالعَرْض في عصر ما. وقد أدّى ذلك إلى ظهور مَنظور دراماتورجيّ في تَناول تاريخ المسرح (كتاب جاك شيرير J. Scherer «الدراماتورجيّة الكلاسيكيّة في فرنسا»، وكتاب بيتر زوندي P. Zondi «نظرية الدراما الحديثة»). كذلك هناك ما يُسمّى بالخِيار الدراماتورجيّ، ويَعني القِراءة* التي يَفرِضها مُخرِج مُعيَّن أو مُحلِّل مُعيَّن لنصّ مسرحيّ وإخراجيّ في نَفْس الوقت.

انظر: الدراماتورج، القِراءة.

■ دراميّ/ مَلْحَميّ — Dramatic/Epic

Dramatique/Epique

نوع من التقابُل طَرَحه المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وقارن فيه بين ما أسماه المسرح الدراميّ والمسرح الملحميّ من خِلال تَقصّي طبيعة العَلاقة الجَدَليَّة بينهما. وقد فعل بريشت ذلك انطلاقًا من رَفْضه للمسرح الأرسططاليّ*، وخِلال صِياغة مفهومه عن المسرح الملحميّ*. والتمييز بين الطابَع والشكل الدراميّ وبين الطابَع والشكل الملحميّ يَظلّ تَمييزًا نظريًّا بحتًا إذ لا يُمكن اعتِماد أيّ منهما كقالَب خالص لشكلين من الكِتابة* المسرحيّة.

وصِفة الدراميّ مأخوذة من Dramatikos اليونانيّة ومن Dramaticus اللّاتينيّة وتعني ما يَتضمّن الإثارة والخَطَر. وهذه الصِّفة مُشتقّة من الفعل اليونانيّ Dram الذي يعني فَعَل، ومنه أيضًا كلمة الدراما*.

أمّا صِفة ملحميّ فمأخوذة من كلمة Epos

اليونانيّة التي كانت تَعني القول والسَّرْد، ثُمّ أُطلقت كتسمية للمَلحمة، وهي قصيدة سَرْديّة طويلة أسلوبها رفيع وتَتحدّث عن البُطولة. والمَلحميّ *Epique* في عِلْم الجَمال* اليوم هو طابَع (كما الدراميّ *Dramatique*)، وهو يَدلّ على أسلوب أكثر من دَلالتِه على شكل، رغم أنّ هذا الطابَع قد ارتبط تاريخيًّا بأشكال يَغلِب عليها السَّرْد* مِثْل المَلحمة والقِصّة والرِّواية. وقد استَند المُنظِّر الهنغاريّ لوكاش Lukacs (١٨٨٥-١٩٧١) في دِراسته للرِّواية إلى التقابُل بين الدراميّ والملحميّ، واعتَبر أنّ رِواية القرن التاسع عشر كجِنْس أدبيّ هي الامتداد الطبيعيّ لما كانتْه الملحمة في الماضي.

الأصْل النَّظَريّ لهٰذا التَّقْسيم:

مَيَّز أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) في كتابه «فَنّ الشِّعر» بين مُحاكاة الفعل بالفعل وبين مُحاكاة الفعل بالرِّواية عنه (انظر مُحاكاة)، كما مَيَّز بين الامتداد الزمنيّ في الشِّعر الملحميّ، والتكثيف الزمنيّ في الشِّعر الدراميّ. وقد ظَلّ هذا التمييز النظريّ سائدًا وكان الركيزة الأساسيّة لكُلّ من نَظَّر للمسرح وغيره من الأجناس الأدبيّة. تَناول المُنظِّرون الألمان هذا التمييز بالبحث وأهمّهم ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وهيغل Hegel (١٧٧٠-١٨٣١). فقد مَيَّز غوته بين الشاعر الدراميّ (واستَعمل للحديث عنه كلمة Mime أي المُمثِّل الايمائيّ) والشاعر المَلحميّ، وبيَّن أنّ الشاعر الملحميّ يَعرِض الحوادث على أنّها حَصَلت في الماضي، أمّا الشاعر الدراميّ فيَعرِضها وكأنّها تَنتمي إلى الحاضر، واعتَبر أنّ لهذا تأثيره على شكل التلقّي: فجُمهور الشاعر المَلحميّ جُمهور هادئ مُنتبِه، أمّا جُمهور الشاعر الدراميّ فهو جُمهور نافِذ الصَّبْر ومُتحمِّس حَسَب تَعبير غوته.

كذلك بَيَّن غوته أنّ الملحمة تَعرِض النشاط الفرديّ والمَحدود ضِمن العالَم المُحيط (معارك ورِحلات وكُلّ ما يَتطلَّب امتدادًا في المكان)، أمّا التراجيديا* (أي الدراما) فتَطرح مُعاناة فرديّة ومَحدودة، لكنّها تُوضِّعها داخل الإنسان نَفْسه، وهي لذلك لا تَتطلَّب إلّا حَيِّزًا ضَيِّقًا من الفضاء الماديّ (مكان وزمان).

أمّا الفيلسوف الألمانيّ فردريك هيغل F. Hegel (١٧٧٠-١٨٣١) فقد طرح الموضوع من منظور فلسفيّ. فقد عَرَض الفَرْق بين الشِّعر الملحميّ والشِّعر الدراميّ والشِّعر الغِنائيّ، ووضع على طَرَفي نَقيض الغِنائيّ *Lyrique* والمَلحميّ مُعتبِرًا الملحميّ ما هو مَوضوعي ومُمتدّ زمانيًّا ويَسترجع حَدَثًا من الماضي، في حين أنّ الغِنائيّ هو التعبير الذاتيّ والآنيّ، أمّا الدراميّ فقد اعتبره هيغل التوفيق بين الاثنين، أي إنّه الموضوعيّة والذاتيّة معًا.

استمد بريشت مُقارَنته من تصنيف هيغل مُباشَرة، لكنّه ذهب أبعد منه وانطلق من التناقُض بين ما أسماه الشكل الدراميّ والشكل الملحميّ على مُستوى البِناء المسرحيّ. وبيَّن القوانين الجَماليّة التي تَتحكّم بكُلّ من هاتين البُنيتين، وذلك من مَنظور إيديولوجيّ فلسفيّ يَتّكئ أساسًا على تحديد وظيفة كُلّ من هذين الشكلين، وعلى أسلوب طرح الأمور للمُتلقّي.

ولا يُمكن الفَصْل بين تَناوُل بريشت لهذا التقابُل وبين التوجُّه الأدبيّ السائد في ألمانيا في تلك الفترة (التعبيريّة*)، وفيه تَطرَّق بعض الكُتّاب إلى وجود العناصر الملحميّة ضِمن الرِّواية وضِمن المسرح: فقد تَناول الرِّوائيّ الألمانيّ ألفريد دوبلن A. Doblein (١٨٧٨-١٩٥٧) مفهوم الرواية الملحميّة بالبحث وتَطرَّق

إلى الفَرْق بين الدراميّ والملحميّ مُعتبِرًا أنّ الملحميّ هو «ما يُحتَمل التقطيع بِمقصّ إلى قِطَع يُمكن أن تكون مُستقِلّة تمامًا» (انظر اللوحة في كلمة التقطيع). كذلك طَرَح المسرحيّ الألمانيّ أروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) مفهوم الدراما الملحميّة عندما أعدّ رِواية «الأعلام» للمسرح مُستخدِمًا تِقنيّات صارت من العَناصر المُميِّزة للمسرح الملحميّ (عُروض أفلام وشرائح ضوئيّة ولوحات تَحتوي على نُصوص تفسيريّة وتَقطع التسلسُل الدراميّ).

وفي فرنسا أيضًا استَخدم الكاتب بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) نَفْس التّقنيّات الملحميّة في مسرحيّته «كتاب كريستوف كولومبوس» (١٩٣٧)، ولكن بمنظور مُختلِف تمامًا يَهدِف إلى تحديد مَوقِع الإنسان داخل الكَوْن من خِلال عَرْض شامل.

الدّراميّ والمَلْحمِيّ بمَنْظور بريشت:

أوّل مرّة طَرَح فيها بريشت التقابُل بين الدراميّ والملحميّ كانت في مُلاحظاته حول «أوبرا ماهاجوني» (١٩٣١) حيث طرح الفَرْق بين الأوبرا الدراميّة والأوبرا الملحميّة، ولم يَكن وقتها قد وَصل إلى صيغة المسرح المَلحميّ المُتكامِلة بعد. في مرحلة لاحِقة، أي في المرحلة التي كَتَب فيها «الأورغانون الصغير» و«شرائيّة النُّحاس» و«الجَدَليّة في المسرح»، طَوّر بريشت الفُروق بين الدراميّ والملحميّ لِيَصيغ مَنظوره حول مُقوّمات المسرح الملحميّ. وبعد أن بَلوَر الفروق الفاصلة بينهما، تَوصّل إلى إيجاد نوع من التكامُل الجَدَليّ بين ما هو دراميّ وما هو ملحميّ، وحدّد ما يستتبع ذلك على صعيد الكِتابة والأداء* والتأثير* على المُتفرّج*، وعَرَضها على شكل مُخطَّط:

المسرح الدراميّ	المسرح الملحميّ
- يَعرِض العالَم كما هو.	- يَعرِض العالَم كما يَصير أو يَتحوّل.
- الإنسان فيه ثابت لا يَتغير.	- الإنسان فيه مُتغيِّر وقَيْد التَّحوُّل.
- يَفترِض أنّ الإنسان مَعروف.	- الإنسان فيه مَوضِع بَحث.
- الفِكر هو الذي يَتحكّم بالإنسان.	- الإنسان يَتحكّم بالفكر.
- الحَدَث يَجري فيه أمام أعيُن المُتفرِّج.	- يُعاد تركيب الحَدَث الماضي فيه من خِلال الرِّواية السَّرْدية.
- مَجرى الحوادث يَقوم على مبدأ التسلسُل الزمنيّ والتتاليّ.	- مجرى الحوادث يَتمّ فيه على شكل تَركيب (مونتاج) يُمكن أن يَرسُم خَطّاً مُلتويًا أو يَتِمّ بقَفَزات.
- المَشهد مُرتبِط عُضويًّا بالمَشهد الآخر.	- المَشهد فيه مُستقِلّ بذاته.
- الإهتِمام يَنصبّ على خاتمة الحَدَث فيه.	- الإهتِمام ينصبّ على مَجرى الأحداث.
- المسرح يُؤثِّر من خِلال الإيحاء.	- المسرح يُؤثِّر من خِلال الحُجَج.
- يَستثير العواطف.	- يَتوجَّه إلى العقل ويَستخرِج منه أحكامًا.
- يُورِّط المُتفرّج في الحدث.	- يَستحثّ النشاط الذِّهنيّ للمُتفرّج ويَجعل منه مُراقِبًا ناقدًا.
- المُتفرّج داخل الحَدَث	- المُتفرّج خارج الحَدَث.

في هذه المُقارنة اعتَبر بريشت أنّ الشكل الدراميّ هو شكل مُغلَق (انظر شَكْل مَفتوح/ شكل مُغلَق)، والحَدَث فيه يَقوم على وجود صِراع* أو عِدّة صراعات بين شخصيّات تُمثّل قُوى اجتماعيّة أو إيديولوجيّة، وينتهي هذا الصّراع بإعادة الانسجام الاجتماعيّ أو فَرْض أو تأكيد النّظام السياسيّ. والمسرح الدراميّ يَطرح بذلك تساؤلات حقيقيّة لا يَستطيع المُتفرّج تَجاهلها وإنّما يَتجاوب معها من خِلال المُشارَكة والتمثُّل*. وقد شَبَّه بريشت مَوقِف المُتفرّج في هذه الحالة بوضْع الراكب في أُرجوحة الكراسي التي تَدور، وقارنه بوضْع الناظر إلى لوحة القُبَّة السماويّة Planetarium والذي لا يستطيع التدخُّل مُباشَرة بما يَراه.

اعتبر بريشت أنّ هذا النوع من المسرح يُؤكِّد على أولويّة الفرد لأنّ الصِّراع فيه يَطرح مُواجَهة بين الفرد والمجتمع تَنتهي بانتصار هذا أو ذاك، وقد ارتكز على هذه النُّقطة بالذات ليَنتقد المسرح الدراميّ الأرسطاليّ، كما جَهَد لتفادي ذلك من خِلال الشكل الملحميّ الذي اعتَبره النقيض تمامًا.

ومع أنّه من الصعب الالتزام بحرفيّة هذا التمييز بين الشكل الدراميّ والشكل الملحميّ في المسرح، إلّا أنّه لا يُمكن إغفال دَوره في فتح آفاق جديدة في الحركة المسرحيّة على صعيد إعداد* النصوص الدراميّة بمنظور ملحميّ، وعلى صعيد الإخراج*، وعلى صعيد الكتابة المسرحيّة أيضًا، وحتى على مُستوى قِراءة تاريخ المسرح والأدب بشكل عامّ. لا بل إنّ هذا التمييز قد ساهم في إعادة النظر في التصنيفات القديمة للأنواع والأجناس؛ فالرِّواية تَحتوي على عَناصر دراميّة (حِوار*، مواقف صِراعيّة)، بل يمكن أن تكون كُلّها عِبارة عن حِوار (روايات مارغريت دوراس M. Duras)، تمامًا كما يمكن للمسرح أن يَحتوي على عناصر ملحميّة. والواقع أنّ العناصر الملحميّة كانت دائمًا موجودة في المسرح على مستويات مُتعدِّدة من خلال كُلّ ما يَكسِر الإيهام ويُعلِن المسرح على أنّه مسرح من خِلال أسلوب العَرْض (انظر الأسلبة، الشَّرطيّة)، أو من خلال أسلوب الكِتابة، وهذا ما نَجِده في المسرح الشرقيّ* وفي عُروض الأسرار* والمسرح الإليزابثيّ وكُلّ ما يَطرح صيغة المسرح داخِل المسرح*.

انظر: دراما، الملحميّ (المَسرح-)، الأرسطالي (المَسرح-)، شكل مفتوح/شكل مُغلَق.

■ الدُّمى (عروض-) Puppet Theater

Théâtre de Marionnettes

شكل من أشكال العُروض تُؤدّي الأدوار فيه دُمى بَدلًا من المُمثّلين الحقيقيين.

جَرت العادة على إدراج مسرح الدُّمى ضِمن عُروض مسرح الأطفال* لأنّ الدُّمية وسيلة هامّة لمُخاطَبة الطِّفل ولتَحريض الخَيال عنده. ومع ذلك فإنّ هناك العديد من مسارح الدُّمى المُخصَّصة لجُمهور من الكبار. كذلك فإنّ فِقْرات عُروض الدُّمى تُشكِّل جُزءًا هامًّا من برامج الأطفال في التلفزيون.

عُرِف استِخدام الدُّمى كنوع من الاستِحضار للغائب في الحَضارات القديمة، كما أنّ عُروض الدُّمى تُعتبر من أقدم أشكال العُروض في العالَم لأنّها ارتَبطت غالبًا بالدِّين، فهي معروفة في مِصر الفرعونيّة، وكذلك في الصين منذ القرن الثاني عشر قبل الميلاد. وفي اليابان كان مُحرِّك الدُّمى كاهنًا يَجعل الآلهة تَتجسَّد في الدُّمية وتَرقص لتَطرد الأرواح الشِّرّيرة وتَحمِل

الخِضب. كذلك فإنّ بعض الاحتفالات الدينيّة التي ما زالت تُقام في شمال أفريقيا حتى اليوم تَضمّ مواكب فيها دُمى لجَلْب الحظّ أو لطَرْد الأرواح الشّرّيرة مثل خرجة سيدي بو سعيد، وأموكتانغو في تونس.

ومسرح الدُّمى أقدم من مسرح المُمثّل*، ففي الهند كانت ملحمتا الماهاباراتا والرامايانا تُقدَّمان على شكل عُروض للدُّمى يُرافقها سَرْد* للنصّ الملحميّ، كما أنّ بعض الأشكال* المسرحيّة والراقصة المعروفة اليوم مِثْل الكاتاكالي* الهنديّ كانت بالأصل عُروض دُمى. في آسيا الوسطى تُشكِّل عُروض الدُّمى جُزءًا من عَرْض شامل يَحتوي على فِقْرات مُتنوِّعة، وهي تَستمِدّ موضوعاتها من سِيَر الأبطال والأساطير المَحليّة أو من الواقع المُعاش وتنتهي غالبًا بمَشهد هِجائيّ.

غالبًا ما تَستنِد عُروض الدُّمى إلى كانقاه* مُحدَّدة تَتْرُك حَيِّزًا للارتجال* ولـمُخاطَبة الجُمهور*، وتُمثِّل الأدوار فيها شخصيّات نَمَطيّة* تُشبه شخصيّات الكوميديا ديللارته* كما هو الحال في عُروض الدُّمى الصقليّة.

تَختلِف تقاليد عُروض الدُّمى وشكل تقديمها من مكان لآخر، فهناك خَشَبات لها شكل عُلْبة صغيرة تُذكِّر بمُكعَّب العُلبة الإيطاليّة* تَتحرّك الدُّمى بداخلها ويَختفي مُحرِّك الدُّمى وراءها، وهناك خَشَبات يكون حَيِّز اللَّعِب *Aire de jeu* فيها مَكشوفًا يَضمّ مُحرِّك الدُّمى والدُّمى معًا. وهذا النوع الذي يَكشِف آليّة الأداء يُحقِّق نوعًا من المسرحة*، إضافة إلى أنّ استخدام الدُّمى يَسمح بحُريّة أكبر للخَيال ويخْرُق للممنوعات، ولذلك كانت البَذاءة والهِجاء السياسيّ والاجتماعيّ السِّمة الغالبة على عُروض الدُّمى التقليديّة، وهذا ممّا يُفسِّر خُضوعها للرِّقابة في كثير من البُلدان أو مَنْعها.

والدُّمى - وتُسمّى أيضًا العَرائس - تُصنع من موادّ مُختلِفة مِثْل الخشب والورق والقُماش ويَتراوح شكلها بين التقليد الكامل للجَسَد البَشريّ والحيوانيّ بأكمله، أو تَقليد الرأس وحده، أو تُمثِّل الدُّمى شَكلًا مُجرَّدًا. والدُّمى على أنواع فمنها ما يُثبَّت على عصًا أو يُحرَّك أفقيًّا بواسطة قُضبان حديديّة أو خشبيّة ويُسمّى العرائس المُحرَّكة بعصا **Marionnettes à tiges**، ومنها ما يُحرَّك بواسطة اليد عن طريق إدخال أصابع اليد والكَفّ بداخل الدُّمية وتُسمّى العَرائس القُفّازيّة **Marionnettes à gaine**، ومنها الدُّمى المُفصَلة التي تُحرَّك بواسطة أسلاك أو خيوط يَجذِب اللّاعبون أطرافها من أعلى الخَشَبة وتُسمّى عرائس الخُيوط **Marionnettes à fil**. هناك أيضًا أنواع خاصّة من الدُّمى التي تَطفو على الماء معروف في فيتنام. أمّا مسرح العرائس الحيّة، فيُقدَّم العَرْض فيه أطفال صِغار يُحمَلون على أعناق الموسيقيّين والمغنّين من أجل تسلية ضُيوف العائلات الغنيّة. وقد ظلّ هذا النوع من العُروض مَعروفًا في الصين حتى نهاية القرن التاسع عشر. كذلك فإنّ خَيال الظِّلّ* الذي يُسلَّط فيه الضوء على أشكال مُسطَّحة من وراء سِتارة هو نوع من أنواع مَسارح الدُّمى.

جَرت العادة أن تُقدَّم عُروض الدُّمى فِرقة كاملة يَقوم كُلّ واحد من أفرادها بتحريك دُمية، أو يَتعاون عِدّة مُحرِّكين معًا على تحريك لُعبة واحدة. هناك حالات يَحمِل فيها مسؤوليّة العَرْض بأكمله شخص واحد يُحرِّك بمُفرده عددًا كبيرًا من الدُّمى ويُغيِّر صوته باستمرار تِبعًا لتنوُّع المواقف الدراميّة أو لتغيُّر الشخصيّات. ومن الأمثلة على ذلك مسرح **Stuffet and Puppet** الأستراليّ.

أفرزتْ عُروض الدُّمى التقليديّة أشكالًا خاصّة وإقليميّة سُمِّيَت باسْم الشخصيّات الرئيسيّة في هذه العُروض كما هو الحال بالنسبة لشخصيتَيْ Punch وزوجته Judy في عُروض Punch and Judy show التي عُرفت في إنجلترا منذ ١٨٠٠، وشخصيّة قره غوز التركيّة التي أفرَزتْ عُروض الأراغوز في مصر، وعروض كاراكوز وعيواظ في سورية (انظر خَيال الظِّلّ)، وعُروض Guignol التي تَحمِل اسْم الشخصيّة الرئيسيّة في العَرْض وما زالت تُقدَّم للأطفال في الحدائق في فرنسا، وعُروض مسرح بتروشكا في لينغراد في روسيا.

الأراغوز:

شكل من أشكال عُروض الدُّمى ظهر في القرن الخامس عشر في مصر، وتَبلوَر في القرن السابع عشر حيث صارت شخصيّة الأراغوز تُمثِّل ابن البَلَد. وعَرْض الأراغوز جُزء أساسيّ من الأعياد والاحتِفالات يُديره لاعِب واحد يَكتسِب مفاتيح المِهنة أبًا عن جَدٍّ. والأراغوز شخصيّة نَمَطيّة مُضحِكة وهِجائيّة تَحمِل عصا وتَضع على رأسها طرطورًا وتُحاوِر الجُمهور، ولها صوت خاصّ يُخرِجه مُحرِّك الأراغوز من أداة صغيرة يَضعها في فَمه، كما أنّ مسرح الأراغوز يَتكوّن من مُكعَّب مفتوح مِن جهة المُتفرِّجين. انحسر هذا الفنّ الشعبيّ في مصر في القرن العشرين، وبالمُقابل تَطوَّرت فرق مُحترِفة ورسميّة لمسرح الدُّمى.

مَسْرَح الدُّمى اليابانيّ:

انظر البونراكو.

الدُّمى في المَسْرَح الحَديث:

اعتبارًا من نِهاية القرن التاسع عشر، شَكَّل مسرح الدُّمى أحد مَصادر الإلهام لتجديد المسرح في الغرب، وقد اعتَبر مُنظِّرو المسرح أنّ الدُّمية هي النموذج المِثاليّ للمُمثِّل لأنّ أداءها يَكسِر الأعزاف الإيهاميّة. فقد بَلوَر الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) نظريّة كاملة حول المُمثِّل الذي اعتبره نوعًا من الدُّمية الخارقة *Surmarionnette*، كما أنّ الروسيّ ڤسيفولود ميير خولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) وَجَد في نَموذج المُمثِّل/الدُّمية وسيلة لتَطوير المسرح باتِّجاه عَرْض يَقوم على الشَّرطيّة*، ونوع أداء* يَقوم على الأسلبة*. في نَفْس المَنحى كان مسرح الدُّمى مصدر إلهام للكُتّاب المسرحيّين إذ استوحى الفرنسيّ ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧) شخصيّة «أوبو» من الدُّمى في مسرحيّته «أوبو ملكا»، وأنطلق البلجيكيّ موريس ميترلينك M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) في نُصوصه المسرحيّة من فكرة استِبدال المُمثِّل بدُمية. كذلك اعتَبر دُعاة حركة الباوهاوس Bauhaus في ألمانيا أنّ الدُّمية على الخشبة بدلًا من المُمثِّل هي وسيلة للتوصُّل إلى شكل مسرحيّ يَقوم على الآليّة والتجريد. كذلك شاع استِخدام الدُّمى في العَرْض المسرحيّ بَدلًا عن المُمثِّلين، وهذا ما نَجِده في مسرحيّة «المدرسة المَيتة» للمُخرِج البولونيّ تادوز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٩٠). من جانب آخَر صارت عُروض الدُّمى على درجة عالية من الكَمال وتُقدَّم لجُمهور من الكِبار وهذا ما نَجِده في عُروض فرقة الحَكايا التي أُنشِئت في عام ١٩٤٧ في هنغاريا، وعَرْض أوبريت «العِشْرة الطيِّبة» التي ألّفها سيد درويش وقُدِّمت ضِمن مسرح العرائس في مِصر.

تُعتبر فرقة خُبز ودُمى Bread and Puppet الأميركيّة من التجارِب الهامّة في استِخدام الدُّمى بشكل مُعاصِر. تَقوم هذه التجربة على صُنع دُمى عِملاقة تَصِل أحيانًا إلى ثلاثة أمتار ودُمى نِصفيّة وأقنعة تُمثّل دُمى يَرتديها المُمثّلون. يُقدِّم أعضاء الفرقة عُروضهم في الهواء الطَّلْق وغالبًا ما تأخذ شكل مَواكِب تَطوف الشوارع وتُذكِّر بالكرنڤال*.

واستِخدام الدُّمى العِملاقة في فرقة «البريد أند بابيت» يَرمي إلى مُفاجأة العابرين في الشارع ولَفْت انتباههم والتأثير عليهم ودَفعهم لأن يَعوا المشاكل التي تُحيط بحياتهم اليوميّة، خاصّة وأنّ تقديم هذه العُروض تَزامن مع فترة حَرْب ڤيتنام. وهذه العُروض تَطرح المُشكلة وتَستجِثّ رَدّة فعل مُباشَرة من المُتفرّجين، وبذلك يكون لها دَور التنبيه والتوعية ممّا جعل عُروض «البريد أند بابيت» تُعتَبر شكلًا من أشكال المسرح التحريضي*.

مَسرح الدُّمى في العالَم العربيّ:

انحَسرت أشكال عُروض الدُّمى الشعبيّة (الكاراكوز والأراغوز) في العالَم العربيّ بعد أن صار يَتِمّ النظر إليها على أنّها مُتخلِّفة وبَذيئة. بالمُقابِل، تأسَّست فرق رسميّة لعُروض الدُّمى للأطفال منذ عام ١٩٥٨ في مصر ثُمّ في سورية، وتَمّت الاستِعانة بِخِبْرات أجنبيّة لصُنع الدُّمى وتقديم عُروضها، وذلك ضِمن التوجُّه الرسميّ نحو العِناية بمسرح الأطفال. في تونس ظَلّت عُروض الدُّمى الصقليّة تُشكِّل فُرْجة هامّة ولذلك دخلت شخصيّاتها في الإرث الشَّعبيّ. وقد قَدَّم المُخرِج التونسيّ محمد إدريس (١٩٤٤-) مسرحيّة «إسماعيل باشا» التي تَحمِل اسْم الشخصيّة الرئيسيّة في عُروض الدُّمى الصقليّة، وتَستنِد إلى نَفَس الكانتاه المَعروفة. وفي هذا العَرْض قام مُمثِّلون حقيقيّون بأداء أدوار الشخصيّات النَمطيّة مع حركات مُستمَدَّة من حركات الدُّمى.

■ الدَّوْر

Part

Rôle

كلمة Rôle الفرنسيّة مأخوذة من اللّاتينيّة Rotula وهي لِفافة صغيرة كان يُكتب عليها النصّ الخاصّ بكُلّ مُمثِّل، وهذا هو المَعنى العام لكلمة دَور.

لكلمة دَور في الخِطاب النقديّ الحديث مَعنى مُحدَّد وأكثر دِقّة لأنّ هذا الخِطاب مَيَّز بين أنواع الشخصيّات المسرحيّة من خلال مَوقِعها في البُنية الدراميّة (انظر نَموذج القُوى الفاعلة). بهذا المَنحى تَدلّ كلمة دَور على نوع من أنواع الشخصيّات لها وظيفة دراميّة مُحدَّدة، وتَتحدَّد صِفاتها من خِلال هذه الوظيفة (الأب الظالم، الخائن، العاشق) ممّا يُميِّزها عن الشخصيّة* التي تَحمِل كَثافة وفَرادة تُقرِّبها من الشخص.

وما يُميِّز الدَّور عن الشخصيّة هو أنّ الدَّور يُعرَف من صِفته فقط في حين أنّ الشخصيّة تُعرَف من صِفاتها ومن أفعالها أيضًا.

في المسرح اليونانيّ حيث لم تكن الشخصيّة بالمَعنى الحديث للكلمة قد ظَهرتْ بعد، كانت الشخصيّات تُسمّى أدوارًا، وكان كُلّ دَور يُعرَف من خِلال القِناع* الخاصّ به، وكان المُمثِّل الواحِد يُؤدّي أدوارًا مُتعدِّدة. ظَلّ الأمر كذلك، ولم تَظهر الشخصيّة المسرحيّة بشكلها المعروف اليوم إلّا منذ القرن السابع عشر حين صار يَتِمّ التمييز بين المُمثِّل* والدَّور الذي يُؤدّيه. ثُمّ اكتمل المَفهوم في القرن الثامن عشر مع بُروز الفَرادة في المجتمع البورجوازيّ.

تُمثِّل الأدوار أنماطًا اجتماعيّة عندما تَتحدَّد

من خِلال صِفات واضحة مُستقاة من نماذج مَعروفة في المجتمع كما في الفارْس*. (الراعي الساذج، الزوج المخدوع، الزوجة المُتسلِّطة) والميلودراما* (المرأة الضحيّة، الأب المُتسلِّط) والكوميديا* (ثُنائيّ العُشّاق، الخادم).

كذلك يُمكن أن تُشكِّل الأدوار أنماطًا مسرحيّة، وهي شخصيّات كانت أدوارًا وتكرَّستْ مع الزمن ضِمن التقاليد المسرحيّة فصارت مَلامحها مَعروفة سَلَفًا للمُتفرِّجين كما هو الحال بالنسبة للشخصيّات النَمَطيّة* في الكوميديا ديللارته* (أرلكان، بانتالوني) وفي الكوميديا العربيّة في بدايات المسرح (كشكش بك، البربريّ عُثمان).

في التراجيديا* تُعتَبر الشخصيّات الثانويّة أدوارًا خَلَقتْها التقاليد المسرحيّة مِثْل دَور كاتم الأسرار* ودَور الرسول، لأنّها لا تَحمِل هُوِيّة محدَّدة وليست لها صِفات خارج ما يَفرِضه الدَّور كوظيفة دراميّة. من جِهة أخرى فإنّ بعض الشخصيّات المسرحيّة التي صارت جُزءًا من التُّراث المسرحيّ تَحوَّلت مع الزمن إلى أدوار كما هو الحال بالنسبة لهاملت ودون جوان.

في المسرح الشرقيّ* التقليديّ الذي يَقوم أساسًا على وجود الأدوار، يَتِمّ التعرُّف على كُلّ دَور من خِلال صِفات تُميِّزه تَتحدَّد على صعيد الشكل عِبر الماكياج* أو القِناع وغير ذلك من العناصر.

في البسيكودراما* تُستَعمَل تَسمية «لعبة الأدوار» بنَفْس المَعنى المعروف في المسرح لأنّ المَشاهد الارتجاليّة التي يَتِمّ أداؤها تَنطلق من تحديد أدوار معروفة لها عَلاقة بالحالة التي يَتِمّ عِلاجها وتُوزَّع بين المُشاركين انطلاقًا من مُخطَّط عامٍّ يَسمَح للمُشارك أن يَجِد نَفْسه في هذا الدَّور أو ذاك، أي أنّه يَنتقل ممّا هو عامّ إلى ما هو ذاتيّ.

انظر: الشخصيّة، الشخصيّة النَمَطيّة.

■ الدّيكور **Scenery**

Décor

تَسمية تَشمُل اللوحات المرسومة والعناصر المُشيَّدة وكُلّ ما يُساهِم في تكوين الصُّورة المَشهديّة مِثْل الأكسسوار* والغَرَض*.

وكلمة ديكور في اللغات الأجنبيّة مأخوذة من اللّاتينيّة Decoris التي تَعني التزيينات. في اللُّغة العربية استُخدِمت كلمتا مناظر وتَزيينات في بِدايات المسرح، وظَلّتا سائدتين حتّى عندما شاع استِخدام كلمة ديكور بلَفْظها الفرنسيّ.

والديكور بعناصره يُعطي الخشبة شكلًا مُعيَّنًا خِلال العَرْض ويُحدِّد مكان وزمان الحدث، وهو من العناصر الأساسيّة في تحقيق الإيهام* في المسرح. وقد اعتَبر أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) المَناظر وتَجهيزات الخشبة أحد المُكوِّنات السِّتّة للتراجيديا* وإن كانت أقلّها أهمِّيّة، فهو يقول: «صِناعة المسرح هي أدخل في تَهيِئة المَناظر من صِناعة الشِّعر /.../، والمَنظر، وإن كان ممّا يَستهوي النَّفْس فهو أقلّ الأجزاء صِنعة وأضعفها بالشِّعر نِسبيًّا» (فنّ الشِّعر/الفصل السادس).

تَنوَّعت التسميات والمُصطلَحات الدالّة على الديكور من عصر لآخَر وتَطوَّرت وظيفته في العمليّة المسرحيّة حسب تَطوُّر النظرة إليه وحسب تَطوُّر شكل المكان* المسرحيّ وشكل العَمارة المسرحيّة* وحسب طبيعة عَلاقة المسرح بالفنون الأخرى (انظر الرَّسْم والمسرح). في المسرح اليونانيّ كانت تُستخدَم عوارض مرسومة تُوضَع على جُدرانِ البِناء الذي يقام العَرْض أمامه، ثم أُضيفت بعض الوسائل التّقنيّة المُستخدَمة لتغيير

المَناظر وتصوير ما يَجري في داخل القصر وخارجه مثل المَوْشور *Periacte* والعَرَبة المُنزلِقة على سِكّة، وتُسمّى إيكيكليما *Ekkiklema*.

في المسرح الرومانيّ الذي شَكَّل استمراريّة لتقاليد العَرْض اليونانيّة، استخدم المِعماريّ فيتروف Vitruve (٨٨ق.م-٢٦م.) كلمة Ornatus التي تَعني تَزيينات في دِراسته النظريّة «كُتُب العَمارة العَشَرة»، وصنّف فيها الديكور طِبقًا للأنواع* المسرحيّة (شارع فيه قُصور مُزيَّنة بتماثيل وأعمدة للتراجيديا، شارع في مَنازل للكوميديا* ومنظر رِيفيّ للدراما الساتيريّة *Drame satyrique*). وقد ظَلّ هذا التصنيف مُعتمَدًا في مسرح عصر النهضة، وفي هذا دَلالة على أنّ الديكور أخذ بُعدًا تصويريًّا وارتبط بالحدث وبالرَّغبَة في التصوير الواقعيّ للمكان.

في القُرون الوسطى تَطوَّر الديكور باتِّجاه آخَر، فقد كانت أبنية الساحات التي يُقدَّم فيها العَرْض تُستخدَم كجُزء من الديكور إضافة إلى أجزاء مُشيَّدة على شكل مَقاصير أُطلِق عليها اسْم مَنازل *Mansion*. كانت هذه المَنازل تُرتَّب على الخشبة في الديكور المُتزامِن *Décor simultané* الذي تَتجاور فيه كُلّ الأمكنة وتَظهر معًا دون أيّة مُحاولة لمُشابَهة الواقع (الجَنَّة بجانب النار وقَصْر المَلِك)، ولذلك فإنّ الطابَع الغالب على ذلك الديكور كان الطابَع الرمزيّ وليس التصويريّ، خاصّة وأنّ الرُّسومات والعناصر المُشيَّدة كان لها طابَع تَخطيطيّ مُبسَّط ومُوحٍ. أمّا في عُروض الأسرار* في إنجلترا والأوتوساكرمنتال* في إسبانيا فكان الديكور يُشيَّد على عَرَبات تَمرّ تِباعًا أمام المُتفرِّجين، ولذلك يُطلَق عليه اسْم الديكور الجوّال *Décor itinérant*.

في المسرح الإليزابثي ومسرح العصر الذهبيّ في إسبانيا لم تكن للديكور ضَرورة إذ كان يُوحى بمكان الحدث من خِلال الحِوار*.

في عصر النهضة في إيطاليا شاعت كلمة السينوغرافيا* لأنّ تنفيذ الديكور ارتَبط بالقُدرة على الإيحاء بالحُجوم والكُتَل من خِلال رسمها على لوحة خَلفيّة* مُسطّحَة الأبعاد أو مَواشير مُتحرِّكة تِبعًا لقواعد المَنظور*. وكان تحقيق الإيهام في تصوير المكان هو الهَدَف من العَرْض المسرحيّ المُبهِر، خاصّة وأنّ وَحدة المكان لم تكن مُتَّبعة بسبب سيطرة جَماليّات الباروك* على المسرح في تلك الفترة.

تأثّر الإنجليزيّ إينيغو جونز I. Jones (١٥٧٣-١٦٥٢) بديكور عصر النهضة الإيطاليّ وطَوَّره في عُروض الأقنعة* في البَلاط الإنجليزيّ ممّا لَعِب دَورًا في تَعديل وتَعقيد شكل الديكور المُتَّبَع في الدراما الإليزابثيّة *Drame elizabéthain* قَبْله.

في مسرح القرن السابع عشر الكلاسيكيّ، وفي فرنسا خاصّة، تَحوَّل الديكور المُتزامِن إلى ديكور وَحيد يُمثِّل مكانًا حِياديًّا. وعلى الرغم من المُحافَظة على قواعِد المَنظور وخِداع البَصَر *Trompe l'œil*، وعلى التناظُر في تنفيذ الديكور إلّا أنّ أهمِّيَّته تَناقصت حيث صار يَتكوَّن من لوحات مرسومة تَتوضَّع بشكل مُتوازٍ يَتدرَّج من خَلفِيّة الخشبة وحتى مُقدِّمتها.

والواقع أنّ شكل الديكور ارتَبط بعوامل مُختلِفة منها شكل العَمارة المسرحيّة وطبيعة العَلاقة بين الخشبة والصالة* والذّوق العامّ للجُمهور:

- كان للذّوق العامّ السائد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تأثيره على تَطوُّر شكل الديكور باتِّجاه الإبهار والحِيَل المُعقَّدة ممّا دفع العاملين في المسرح إلى تغيير الديكور أمام أعين المُتفرِّجين لتحقيق هذا التأثير المُبهِر.

- كان الاهتِمام بالمنظور في تَنفيذ الديكور وحِسابه انطلاقًا من وَسَط الصالة أي المكان المَركزيّ الذي يُسمّى عين الأمير *L'œil du prince* دَوره في خَلْق عَلاقة مُجابَهة بين الصالة والخشبة أدّت إلى تَطوُّر شكل الخَشَبة باتِّجاه المُكعَّب المُغلَق، وهو ما يُطلَق عليه اسْم العُلْبة الإيطاليّة* أو الخَشَبة الإيهاميّة *Scène d'illusion*.

والواقع أنّ الاهتِمام بتحقيق الإيهام الكامل في القرن التاسع عشر كان له دوره في التحوُّل من الديكور المرسوم على لوحة أو حوامل إلى ديكور يَتألَّف من أغراض حقيقيّة مأخوذة من الواقع لتحقيق مُحاكاة كاملة. وقد ظَلَّت هذه الوظيفة التصويريّة الإيهاميّة سائدة في المسرح التقليديّ حتّى يومنا هذا.

في الأوبرا* والباليه* ظَلّ الديكور مُعقَّدًا ومُبهِرًا حتّى العصر الحديث ما عدا التجارِب المُعاصِرة التي اتَّجهت نحو استبدال الديكور التصويريّ بديكور إيحائيّ. وفي الباليه الروسيّة* حيث كان الرسّامون هم المَسؤولين الأساسيّين عن مُجمَل العمل، تَحوّل المسرح بأكمله إلى لوحة تَتشكَّل أبعادها من حركة الراقصين وألوان أزيائهم.

الدّيكور المَسْرَحِيّ في القَرْنِ العِشْرين:

تَطوَّر الديكور في القرن العشرين بشكل مَلحوظ بتأثير من ظُهور الإخراج* والتوجُّه نحو التجريب* وتَغيُّر النظرة نحو المسرح بتغيُّر الجَماليّات وتَعدُّدها.

ففي رَدّة فعل على الواقعيّة* والطبيعيّة*، ساهم التيار الرَّمزيّ في تحويل وَظيفة الديكور من وَظيفة إيهاميّة تصويريّة إلى وظيفة إيحائيّة، وبالتالي استُبدِلت اللوحة الخلفيّة والديكور المُشيَّد والأغراض بشاشات وستائر سوداء وأدراج وبراتيكابلات تُبرز الأداء* وتُوحي ببُنية العمل، وهذا ما يَتجلّى في المسرحيّات التي أخرجها الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦).

كذلك فإنّ تَطوُّر المدارس الفنّيّة كان له دَوره في تَطوُّر ديكور المسرح (نظريّة الباوهاوس Bauhaus والبِنائيّة* في تأثيرها على البيوميكانيك*)، وفي تَطوُّر النظرة إلى الديكور المسرحيّ كفنّ إبداعيّ يُنفِّذه رسّامون بَدلًا من الحِرفيّين في المَشاغل المُختصّة. من جِهة أُخرى فإنّ تَطوُّر السينما خَلَق إمكانيّة استخدام شَرائح ضَوئيّة وعَرْض لَقَطات سينمائيّة أثناء الحَدَث، وهذا ما حَقّقه الألمانيّ إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) في المسرح البروليتاريّ والتحريضيّ*. كذلك فإنّ السينوغراف التشيكيّ جوزيف سفوبودا J. Svoboda (١٩٢٠-١٩٩٣) استخدَم اللَّقطات السينمائيّة بمَنحى جَماليّ ودراميّ في عُروض فرقة «اللاتيرنا ماجيكا». وفي يومنا هذا كان لتَطوُّر التِّقنيّات السَّمْعيّة والبَصَريّة واستِخدام الليزر دَوره في تَحقيق ديكور بَصريّ مُتطوِّر تِقنيًّا.

كذلك كان لتغيُّر النظرة إلى المكان المسرحيّ تأثيره على تَطوُّر النظرة إلى الديكور، إذ اعتُبِر المكان فَراغًا يُمكن أن يُملأ باقتصاديّة تُوظِّف كُلّ عُنصر من عناصر الديكور بمَنحى دَلاليّ.

وَظائِف الديكور:

تَختلِف وَظيفة الديكور باختِلاف طَبيعتِه:

الديكور الإيهاميّ: وهو الديكور بالمَفهوم التقليديّ، ويَهدِف إلى خَلْق صورة مُطابِقة للواقع من خِلال استخدام أغراض مأخوذة من الحياة

والإكثار من التفاصيل دون أن تكون كُلّ العناصر مُوظَّفة في الحدث بالضَّرورة. وهذا الديكور يُحدِّد حَرَكَة* المُمثِّل ويُخضِعها لأبعاده.

الديكور الإيحائيّ أو الشَّرطيّ: يُمكن التمييز بين الديكور الذي يُقصَد به الإيحاء ببعض العناصر بَدلًا من التصوير الكامل والتفصيليّ للمكان (انظر الشَّرطيّة)، وهذا ما نَجِده في المسرح الملحميّ* بشكل واضح، وبين الديكور المُؤسلب الذي يُفهَم من خِلال معرفة الأعراف* المسرحيّة، وهذا ما نَجِده في المسرح الشرقيّ* بشكل عامّ (شجرات الصَّنوبر الثلاث في مسرح النو* ودَلالة كُلّ منها في تحديد نوعيّة المسرحيّة). هذا النوع من الديكور الإيحائيّ له وَظيفة دلاليّة كثيفة ويُؤدّي إلى إبراز المسرحة*.

غياب الديكور: غياب الديكور يُمكن أن يُفسَّر بنظرة جَماليّة مُحدَّدة تَقوم على إبراز الكلمة والحَرَكة الجسديّة ممّا يَجعل من المُمثِّل* العنصر الوحيد الهامّ في العمل المسرحيّ. وفي كثير من الأحيان تَلعب العناصر الأُخرى مِثْل الزِّيّ المسرحيّ* والماكياج* والإضاءة* الدَّور الذي يُطلَب من الديكور.

الدّيكور والسينوغرافيا:

في يَومنا هذا، تَخطّى مفهوم الديكور المَجال الذي كان له سابِقًا، واعتُمد المَعنى الحديث لكلمة سينوغرافيا كَبديل يُغطّي مَجالات أوسع تَتخطّى تصوير عالَم الحدث إلى تحديد نوعيّة التلقّي من خِلال شكل العَلاقة بين الصالة والخشبة. وبالتالي صارت هَندسة الديكور مَجالًا تَنفيذيًّا بحتًا في حين أنّ تصميمه صار من مَهمّات السينوغراف الذي يَستنِد في عمله إلى رُؤية مُتكامِلة تَنبعُ من القِراءة* الدراماتورجيّة* لبُنية العمل.

انظر: السينوغرافيا، المَنظور، المكان المسرحيّ، الفضاء المسرحيّ، العُلْبة الإيطاليّة.

■ **الدِّينيّ (المَسْرَح-)** **Religious Drama**
Théâtre Religieux

تسمية شاملة تُطلَق على المسرح الذي يَستمِدّ مواضيعه من القِصص الدينيّة وفيه استِعادة لسيرة أو حادثة هامّة لها عَلاقة بالدِّين، وعلى المسرح الذي يُقدَّم في مُناسبات دِينيّة، وعلى المسرحيّات التي تَطرح تساؤلات جَوهريّة حول الإنسان من وُجهة نظر فلسفيّة دِينيّة، أو تُقدِّم أمثولة* مُستَمدَّة من التعاليم الدينيَّة بهدف تعليميّ. وقد يَقترِب المسرح الدِّينيّ في بعض أشكاله من المسرح الاحتفاليّ/الطَّقسيّ*، خاصّة مع وجود عناصر فُرْجة في مراسم الاحتِفالات الدِّينيّة (الهَجْمة وصُعود دَرب الآلام في فَترة أعياد الفِصح).

والعَلاقة بين الدِّين والمسرح وثَيقة لأنّ المسرح وُلد غالبًا من الطقوس الدينيّة المُرتبِطة بالمواسم الزراعيّة وهذا ما يُبرِّر تشابه بعض الطقوس في الحَضارات المُختلِفة. استقلّ المسرح عن الطَّقس تدريجيًّا وتحوّل إلى ظاهرة اجتماعيّة مع انحسار دَور الدِّين في المُجتَمعات.

عَرفت الشعوب القديمة أشكالًا من المسرح الدينيّ تقع في مُنتَصف الطريق بين الطَّقْس والمسرح، وهذا ما يُطلَق عليه اسْم الدراما الإثنية *Ethnodrame*. ففي حَضارات بلاد ما بين النهرين عُرفت أشكال تَجمع بين الطَّقْس* والعَرْض المسرحيّ، وفي الحَضارة المصريّة القديمة، أظهرت الاكتشافات الأثريّة وجود تقاليد مسرحيّة فرعونيّة كانت تَأخذ غالبًا طابَع الطَّقْس ارتبطتْ بالعقيدة الأوزيريّة (آلام أوزيريس الذي قامت زوجته إيزيس بجمع أشلائه بعد موته).

المَسْرَح الدِّينيّ في الغَرْب:

لجأت الكنيسة في القرون الوسطى في أوروبا إلى صِيغة المسرح لنشر المَعرفة بالدِّين ولشَرْحه للمؤمنين في وقت كانت فيه الصَّلاة تَتِمّ باللغة اللاتينيّة التي لا يَفقُهها عامّة الناس. لذلك أخذ هذا المسرح في بدايته طابَعًا تعليميًّا، ثُمّ تَحوَّل مع الحروب الدينيّة والانقسامات الطائفيّة إلى نوع من تَثبيت المواقف والدِّعاية. من أهمّ أنواع المسرح الدينيّ الدراما التوراتيّة ***Drame biblique*** ودراما القُدّاس ***Drame liturgique*** وعُروض الأسرار* والأوتوساكرمنتال* والمُعجزات*، إضافة إلى تنويعات مُحلِّيّة في كُلّ بلد من بلاد أوروبا إذ تُعرَف في إيطاليا العُروض المُسمّاة باسْم **Lauda** و**Sacra**، وفي إنجلترا عُروض **Pageant**، وفي بولونيا عُروض **Szopka** وغيرها.

بدأ المسرح يَنبثق عن الدِّين المسيحيّ في القرن الخامس الميلادي حيث أُدخلت حَرَكات توضيحيّة بالأيدي على الصَّلاة، تلاها إدخال الحِوار* المُغنّى بين مجموعتين، ثُمّ استخدام بعض عناصر الديكور* المُرتبِطة بالحوادث الدينيّة مثل المَهْد والمَغارة والصليب. بعد ذلك صار هناك عَرْض مُصغَّر يَتِمّ داخل الكنيسة ويُمثِّل ولادة المسيح وقيامته.

في تَطوُّر لاحق، وبسبب ازدياد أهمِّيّة هذه المَشاهد وتَعقيد الديكور المُستخدَم، صارت العُروض تُقدَّم في باحة الكنيسة ممّا جذب عامّة الناس لمُشاهدتها فتَبلوَرت تدريجيًّا على شكل عُروض مسرحيّة مُتكاملة. وأوّل دراما دينيّة من هذا النوع قُدِّمت بين عامي ٩٦٥ و٩٧٥. أمّا أوّل دراما دينيّة مُتكامِلة كُتِبتْ باللغة المَحليّة فهي عَرْض حياة توماس بيكيت في إنجلترا.

كذلك يُمكن أن نَستشفّ بعض المظاهر المسرحيّة في المَواكب الدينيّة التي كانت تَطوف شوارع القُرى والمُدن منذ القرن الخامس الميلادي يُرافقها المُغنّون الجوّالون ***Jongleurs*** الذين كانوا يُقدِّمون فِقرات ذات مواضيع دينيّة.

مع صعود البورجوازيّة ابتداء من القرن الثالث عشر، ورغبة من التُّجّار في شَدّ الزبائن إلى الأسواق المَوسِميّة التي كانوا يُقيمونها في ساحات المُدن، صارت العُروض المسرحيّة ذات الموضوع الدينيّ تُقدَّم على مِنصّات مُشيَّدة في ساحةِ المدينة ضِمن ديكور مُعقَّد ومُبهِر يَستغرق التحضير له مُدَّة طويلة، وتُشرِف على تَنفيذه جَمعيّات الحِرفيّين البورجوازيّة المعروفة باسْم الأَخَويّات **Confréries**، وهذه هي الصِّيغة التي كانت تُقدَّم فيها عُروض الأخلاقيّات* والمُعجِزات وعُروض الأسرار أو ما يُعرف بآلام السيّد المسيح.

وصل المسرح الدِّينيّ في أوروبا إلى أوجِه في القرن الخامس عشر لأنّ كُلًّا من الطائفتين البروتستانتيّة والكاثوليكيّة استخدمتاه كنوع من الدِّعاية في زمن الحروب الدينيّة بينهما، ثم طاله المَنْع في القرن السادس عشر لأسباب مُختلِفة: فقد رفض المُصلِح الدينيّ البروتستانتيّ كالڤن **Calvin** المسرح تمامًا، أمّا مارتن لوثر **M. Luther** فقد رَفَض فكرة تَشخيص آلام السيد المسيح كردّة فعل على التقاليد الكاثوليكيّة، لكنّه لم يذهب إلى حَدّ المَنْع الكامل للمسرح. أمّا في فرنسا وإسبانيا فكانت تُهمة الهَرْطقة التي أُلصقت ببعض المُمثِّلين وأدّت إلى حَرْقهم أحياء في الساحات العامّة سببًا كافيًا لتوقُّف العُروض الدينيّة بشكل نِهائيّ خِلال القرن السادس عشر. لهذه الأسباب ظَلّ المسرح البروتستانتيّ قائمًا في حين انحسَر المسرح الكاثوليكيّ عدا بعض عُروض المسرح التعليميّ* التي كان يُقدِّمها

اليسوعيّون في المدارس، وبعض النصوص المُتفرِّقة التي تَندرج في إطار المسرح الدينيّ الكاثوليكيّ مثل مسرحيتَيْ «أتالي» و«إستير» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) في القرن السابع عشر، ومسرحيّة جورج برنانوس G. Bernanos (١٨٨٨-١٩٤٨) «حِوارات راهبات الكرمل» ومسرحيّات الفرنسي هنري غيون H. Ghéon (١٨٧٥-١٩٤٤) ومسرحيّات الفرنسيّ بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) التي تُعالِج مفاهيم دينيّة مِثْل الخطيئة والنَّقاء من منظار كونيّ وفي إطار تاريخيّ في القرن العِشرين.

في يومنا هذا لا يوجَد مسرح دينيّ بالصِّيغة التي كان عليها في القرون الوسطى. لكنّ بعض المُدن الأوروبيّة حافَظتْ على تقاليد تقديم هذه العُروض كما في الماضي، وأشهر العُروض المُعاصِرة عَرْض الآلام الذي ما زال يُقدَّم حتى يومنا هذا في مدينة أوبرآمرغاو Oberammergau جنوب مدينة ميونيخ في ألمانيا في بِداية كُلّ عَقْد استمرارًا لتقليد بدأ منذ عام ١٦٣٤. كذلك فإنّ العُروض التي تَتحدّثُ عن سِيرة السيّد المسيح والقِدّيسين ما زالت تُقدَّم في الاحتِفالات الفولكلوريّة التي تُقام على هامش الأعياد الدينيّة، أو في الاحتِفالات المدرسيّة، وعلى الأخصّ في أمريكا وإنجلترا.

من الكُتّاب العرب الذين كَتبوا في المسرح الدينيّ اللبنانيّ ريمون جبارة (١٩٣٥-) الذي حاول العودة إلى التُّراث من جانبه الدينيّ، وأهمّ مسرحيّاته «شربل» (١٩٧٩) و«مُحاكمة يسوع» (١٩٨٠) و«القندلفت يَصعَد إلى السماء» (١٩٨١) التي تتحدّث عن دَور الطائفيّة في الحرب الأهليّة اللبنانيّة، وقد اقتَبسها عن مسرحيّة «احتِفال بمقتل زنجي» للإسبانيّ فرناندو آرابال F. Arabal (١٩٢٢-).

المَسْرَح الدِّينيّ في الشَّرْق:

لا يُمكن الحديث عن مسرح دينيّ في العالم الإسلاميّ لأنّ الإسلام رَفض مفهوم التشخيص الذي يَقوم عليه المسرح. لكنّ بعض الفِرق الإسلاميّة مارست طقوسًا لها طابَع الفُرْجة فيها استعادة لحوادث دينيّة تُقدَّم في مَواكب واحتِفالات مِثْل سيرة مَقتل الحُسين في احتفالات عاشوراء لَدى الشيعة واحتِفالات المَولَويّة والعِيسويّة وغيرها.

كذلك لا يُمكن الحديث عن مسرح دينيّ بالمعنى الكامل للكلمة في الشرق الأقصى على الرغم من أنّ المسرح الشرقيّ* التقليديّ في كُلّ أشكاله مِثْل عُروض الدُّمى* وخَيال الظِّلّ* والرقص انبثَق عن أصول دينيّة وكان يُقدَّم غالبًا داخل المَعبَد أو في ساحته، واعتُبر جُزءًا من الطُّقوس المُقدَّسة والعِبادات التي تَقوم على عَقيدة Sangita، أي الفنّ ثُلاثيّ الأركان (الموسيقى والرقص والشِّعر)، وهي العَقيدة التي انبثقت عنها الاتِّجاهات الثلاثة للمسرح الشرقيّ (هنديّ وصينيّ ويابانيّ). كذلك فإنّ المُمثِّل* في المسرح الشرقيّ كان يُعتبر نوعًا من الوسيط بين الآلهة والإنسان.

انظر: الأسرار، الأوتوساكرمنتال، المُعجزات.

ذ

■ **الذُّرْوَة** **Climax**

Paroxysme/Point culminant

الكلمة الفرنسيّة Paroxysme مأخوذة من اليونانيّة Paroxysmos التي تعني أثار، جُعِل حادًّا. أما الكلمة الإنجليزيّة Climax فمأخوذة من اليونانيّة Klimax التي تعني السُّلَّم، وتَتضمّن معنى التصاعُد والتدرُّج.

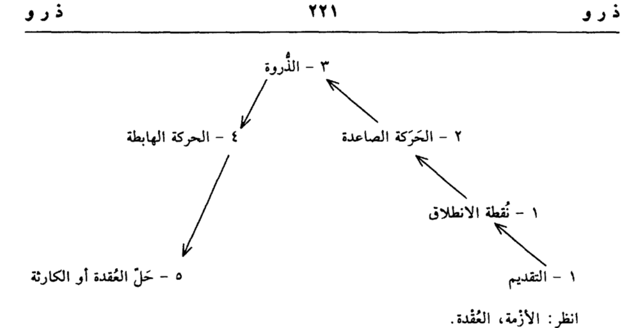
والذُّروة هي مرحلة تَتوضّع في مُنتَصف المسرحيّة حين يَصِل التصاعُد الدراميّ إلى أوجِه ويَتعقّد، وتليها مرحلة الهُبوط باتّجاه الحلّ في الخاتمة*. وغالبًا ما تُعبِّر الأزمة عن الحَدّ الأقصى للتوتُّر وتُعقّد خُيوط الحَبْكة*، لذلك تَسبُق نُقطة الانعطاف *Point de retournement* في المسرحيّة وتُؤدّي إلى خلق عُنصر التشويق *Suspense* وتوليد التأثُّر الانفعاليّ لَدى المُتفرِّج.

ومفهوم الذُّروة قريب جِدًّا من مفهوم العُقْدة* ويَتطابَق معها مَرحليًّا في بعض الأحيان، ويَحلّ مَحلّها في اللغة النقديّة الإنجليزيّة.

ووجود الذُّروة وموقعها في الفِعل* الدراميّ يَتعلّق بالبُنية الدراميّة وطبيعة الحدث في المسرحيّة، وهو يَختلِف حسب الأنواع* المسرحيّة. ففي التراجيديا* اليونانيّة مثلًا، تأتي الذُّروة قبل الانقلاب* الذي يُؤدّي إلى الخاتمة* المأساويّة كما في مسرحيّتَيْ «أوديب ملكًا» و«أنتيغونا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٦-٤٠٦ق.م)، وفي التراجيديا الإليزابثية والكلاسيكيّة الفرنسيّة، تَتَوضّع الذُّروة في الفصل الثالث بعد الانقلاب، وتَترافق مع إحساس البَطَل* بالمأساة كما في مَشهد المُحاكمة في مسرحيّة «تاجر البُندقيّة» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، وكما في مَشهد إعلان عودة ثيزيوس حيًّا في مُنتَصف الفصل الثالث في مسرحيّة «فيدرا» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩). لكنّ الذُّروة تَتأخّر في بعض الأحيان إلى ما بعد مُنتَصف المسرحيّة وعلى الأخصّ في الكوميديا* حيث تأتي قبل الخاتمة للمُحافظة على عنصر التشويق، كما في كوميديا «جعجعة بلا طَحْن» لشكسبير ومسرحيّة «أرلكان خادم سيدين» للإيطاليّ كارلو غـولـدونـي C. Goldoni (١٧٠٧-١٧٩٣). ويَتحقّق ذلك أيضًا في بعض الحالات في التراجيديا كما في مسرحيّة «ماكبث» لشكسبير.

يُمكن أن تَغيب الذُّروة تمامًا في الأنواع التي لا تَقوم على بُنية دراميّة تَصاعديّة كما في المسرح الملحميّ*، ومسرح الحياة اليوميّة* ومسرح العَبَث*.

قدّم الناقد الألمانيّ غوستاف فرايتاغ G. Freytag (١٨١٦-١٨٩٥) في كِتابه «تِقنيّة المسرح» (١٨٦٣) نَظريّة الهَرَم الذي سُمّي باسْمه «هرم فرايتاغ»، ودَرَس فيه وَضْع الذُّروة ضِمن مراحل الحدث في المسرحيّة، فقَسّم بنية المسرحيّة ذات الفصول الخمسة إلى مراحل خمس ووضَّعها في رسم على شكل هَرَم تُشكِّل المرحلة الثالثة ذُروته. وهذه المراحل هي:



انظر: الأزْمة، العُقْدة.

ر

■ الرُّباعِيّة **Tetralogy**

Tétralogie

كلمة مَنحوتة من اليونانيّة Tetra التي تَعني أربعة، وLogos التي تعني كلام. وقد أُطلِقت هذه التسمية بِداية على سِلسلة من أربع مسرحيّات كانت تُقدَّم تِباعًا ضِمن المُسابَقات التراجيديّة في أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد وتَتألّف من ثلاث تراجيديّات ودراما ساتيريّة *Drame satyrique* (نسبة إلى Satyres وهي كائنات خُرافيّة تُرافق ديونيزوس في الطقوس اليونانيّة).

في الأصل كانت هذه الرُّباعيّات تُشكِّل وَحدة مُتكاملة تَترابط مواضيعها، كما هو الحال في رُباعيّة الأورسيته لأسخيلوس Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ق.م) عام ٤٦٧ق.م وفيها تَعرِض الدراما الساتيريّة نَفْس موضوع التراجيديّات لكن بشكل هَزلِيّ. هناك حالات أُخرى كانت فيها مواضيع هذه المسرحيّات الأربع مُتنوِّعة ولا تُشكِّل كُلًّا متكاملًا.

على الرغم من أنّ الرُّباعيّة هي ظاهرة يونانيّة بَحتة تَرتبِط بتقاليد المُسابقات التراجيديّة، إلّا أنّ مَبدأ الجَمع بين عِدّة أعمال ظَلّ سائدًا في تاريخ الكِتابة الأدبيّة (الرِّواية) والدراميّة. فقد كتب الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) رُباعيّة من المسرحيّات التاريخيّة عن حياة ملوك إنجلترا تَبدأ مع «ريتشارد الثاني» وتنتهي بـ «هنري الخامس».

في يومنا هذا هناك عودة إلى اعتماد مبدأ الثُّلاثيّات والرُّباعيّات على صعيد الكِتابة وعلى صعيد العَرْض المسرحيّ. فقد ألّف الجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩) «ثُلاثيّة دائرة الانتِقام» كما أنّ المُخرِج الفرنسيّ أنطوان ڤيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠) قَدّم في عام ١٩٧٨ رُباعيّة جَمَع فيها أربع مسرحيّات لموليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣)، كذلك فإنّ المُخرِجة الفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) قَدّمت «ثُلاثيّة الأتريديون».

يُمكن أن تُعتَبر الحَلَقات الدراميّة المُسلسَلة في الإذاعة والتلفزيون من الأشكال المُعاصِرة التي تَولّدت عن فِكرة التسلسُل في الرُّباعيّات والثُّلاثيّات.

■ الربرتوار **Repertory**

Répertoire

كلمة فرنسيّة صارت مُصطلَحًا مسرحيًا منذ عام ١٧٧٠. تُستَخدَم الكلمة بلفظها الفرنسيّ في أغلب اللغات، ومن بينها اللغة العربيّة.

تُستعمل كلمة ربرتوار للدّلالة على:

- مَجموعة المسرحيّات التي تُشكِّل برنامج مسرح أو فرقة* مسرحيّة في مَوسِم مُعيَّن ويُعاد تقديمها من وقت لآخَر في المواسم اللّاحقة.
- مجموعة مسرحيّات يُمكن تصنيفها بمعايير واحدة، فيُقال الربرتوار الكلاسيكيّ أو

الربرتُوار الشعبيّ.

- مجموعة الأدوار التي قَدّمها مُمثّل* ما في حياته المِهنيّة، وتَدلّ على التوجُّه الذي اختاره لنفسه. ويُمكن أن يَتألّف هذا الربرتوار من أدوار لها نَفْس الطابع (دَور* الشرِّير، دَور الأمّ الطيِّبة إلخ)، أو مُتنوِّعة.

ويُقال عن مسرحيّة إنّها دَخلتْ الربرتوار العالميّ عندما تكتسِب شُهرة تَتجاوز النِّطاق المَحليّ.

تُطلق تَسمية مسرح الربرتوار *Théâtre de Répertoire* على المسارح التي تُقدِّم العُروضَ فيها فِرقة ثابتة يتقاضى أعضاؤها رَواتب شَهريّة نظير قِيامهم بتَمثيل ربرتوار مسرحيّ بصورة مُنتظَمة، بحيث يُمثّلون عِدّة مسرحيّات بالتناوُب في مَوسِم مسرحيّ واحد.

من أهمّ وأقدم الأمثلة على مسرح الربرتوار الكوميديّ فرانسيز في فرنسا، وفرقة شكسبير المَلَكيّة التي تَحوَّلت إلى مسرح ربرتوار في نهاية القرن التاسع عشر بعد أن تَمّ التمييز بين الفِرَق الثابتة والفِرَق الجوّالة في إنجلترا. كذلك يُعتبَر مسرح الفنّ في موسكو ومسرح البرلينر أنسامبل في ألمانيا من مسارح الربرتوار. من أهمّ مسارح الربرتوار في العالم العربيّ فرقة رمسيس التي كانت مُرتبِطة بمسرح رمسيس في القاهرة.

ومسرح الربرتوار يُعادِل المسرح القوميّ* أو أيّ مسرح له خُصوصيّة تقديم الأعمال التي تَعكِس الثّقافة القوميّة في البلد التي يَعمل فيها. وفي هذه الحالة يَكون للدراماتورج* المُعيَّن في الفرقة دَوره في تحديد سياسة الفِرقة من خِلال الربرتوار الذي يَختاره.

▪ الرَّسْم والمَسْرَح **Painting and theatre**

Peinture et Théâtre

الرسم والمسرح من الفنون التصويريّة. وهما يَرتبطان بشكل جوهريّ إذ يوجَد نوع من المسْرحة* في تشكيل عناصر اللوحة، ونوع من التصويريّة في المسرح، وهذا ما تَطرّق إليه الباحث الروسيّ يوري لوتمان **Y. Lotman** في كِتاباته حول لغة المسرح ولغة الصُّورة. وللرسم والمسرح أصول مُشتَركة تَكمُن في الطقوس القديمة التي مارسها الإنسان حيث كان المُشارِكون في الطقوس يُلوِّنون أجسادهم ويَرسمون عليها ليُجسِّدوا من خِلالها مُكوِّنات العالَم. مع الزمن، استقلّ كُلّ فنٍّ عن الآخَر وصارت له خُصوصيّته وتَطوَّر بشكل مُستقِلّ بسبب التمايُز بين هذين النوعين من التعبير، إذ يَظلّ المسرح فنّ التعبير الجَماعيّ في حين أنّ إنجاز اللوحة يَظلّ عملًا فرديًّا. ومع أنّ اللوحة والعَرْض المسرحيّ هما في جَوهرهما مُحاكاة* تَقوم على تصوير مَشهد مُعيَّن، إلّا أنّ الرسم هو تثبيت لمَشهد ما، في حين أنّ المسرح يَقوم على ديناميكيّة الحركة ضِمن الفَراغ وضِمن الزمن.

الرَّسْم في المَسْرَح:

يَدلّنا تاريخ العَرْض المسرحيّ على العَلاقة الوثيقة بين الرسم والمسرح. فقد استُخدِم الرسم في المسرح كأداة لتصوير الواقع المُتخيَّل على الخشبة (اللوحة الخلفيّة* والديكور* المرسوم على عوارض). وظَلّ الرسم من العناصر المُكوِّنة للمكان* المسرحيّ في العَرْض. وكان الديكور المرسوم لفترة طويلة في المسرح الغربيّ والمسرح الشرقيّ* التقليديّ بديلًا عن الديكور المُكوَّن من أغراض وقِطَع أثاث.

يُشكِّل عصر النهضة مَرحلة هامّة في العلاقة

بين الرسم والمسرح لأنّ المسرح استفاد من الدّراسات النظريّة التي كانت قد تَطوّرت في تلك الفترة حول طبيعة الإدراك البصريّ للمكان (انظر السينوغرافيا) للتوصُّل إلى تحقيق الإيهام* بفضاء ثُلاثيّ الأبعاد عن طريق تَطبيق قواعد المنظور* في اللوحة الخلفيّة المرسومة بطريقة خِداع البَصَر *Trompe l'œil*.

في القرن الثامن عشر، دَرَجت عادة تقديم عُروض مسرحيّة يُبنى الحدث فيها انطلاقًا من مواضيع لوحات مَعروفة، وتنتهي بجُمود المُمثّلين في وضعيّة تُحوِّل المَشهد إلى لوحة، وهذا ما سُمّي بِتقنيّة اللوحة الحَيّة *Tableau vivant* (انظر اللوحة في كلمة التقطيع).

في القرن التاسع عشر، وضِمن محاولات الألمانيّ ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) لتحقيق ما أسماه اجتِماع الفنون في الدراما الموسيقيّة* *Gesamtkunstwerk* والأوبرا* (انظر المسرح الشامل)، تَمّ التأكيد على أهمّيّة الرسم في تحقيق الإيهام، بل صار هناك تَوجُّه جديد لاستغلال تِقنيّات المسرح مثل الإضاءة* والزِّيّ* المسرحيّ في خَلْق صورة مَشهديّة لها بُعد فَنّيّ على الخشبة.

تُعتَبر المدرسة الرَّمزيّة* مرحلة هامّة في خلق عَلاقة وثيقة جديدة بين الرسم والمسرح، فقد استعان المُخرِجان الفرنسيّان بول فور Paul Fort (١٨٧٢-١٩٦٠) وأوريليان لينييه بو A. Lugné Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) بالرسّامين المعروفين مثل بابلو بيكاسو P. Picasso وفيرمان ليجيه F. Leger في تصميم وتنفيذ الديكور والأزياء المسرحيّة ودعم التأثيرات البَصَريّة للّوحة الخلفيّة. كما أنّ الباليه الروسيّة*، وفي نَفْس التوجُّه، تَوصّلت اعتبارًا من ١٩١٠ إلى جعل المَشهد المسرحيّ بأكمله لوحة تَتحرّك الشخصيّات داخلها بأزياء مُلوّنة وتشكيلات بَصَريّة فتُعطيها ديناميكيّة مُعيَّنة.

في نَفْس الفترة نَشهد رَدّة فعل على هذا التوجُّه تَجلّت في مُحاولات الابتعاد عن الرسم وتقليص دَوره في العرض المسرحيّ لإبراز دَور المُمثِّل* والحركة*، وذلك من خِلال التعامُل مع المسرح كفضاء* فارغ يُشكِّل أبعاده جسد المُمثِّل المُتحرِّك. هذا الاتّجاه يُمثله السويسريّ آدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨).

في يومنا هذا نَشهد عَودة إلى العَلاقة الحميمة بين المسرح والرسم ضِمن تَوجُّه جديد للتداخُل بين وسائل التعبير الفنّيّة ولمحو الحُدود بينها. فقد ظهرت في أمريكا وكندا وأوروبا اتّجاهات تَجعل من إنجاز اللوحة حدثًا (هابننغ*) يَتمّ أمام أعين المُتفرِّجين فيَقترِب في ذلك من مَفهوم الفُرْجة *Le Spectaculaire*. من هذه التوجُّهات العروض الأدائيّة* وفنّ الجَسَد *Body Art* الذي يَستعيد الأُصول الأولى للرسم في الحَضارات البِدائيّة، وفيه يَقوم الفنّان برسم اللوحة على جَسَده أو بواسطة جسده؛ وفنّ التشكيل المَشهديّ *Installation* الذي يَتراوح مَجاله بين التصميم السينوغرافي لمَعارض الفنون التشكيليّة، وبين تصميم عَرض مسرحيّ يَغيب فيه المُمثِّل ويَقوم على توزيع أغراض وأشياء في الفَراغ، وعلى خَلْق صورة مَشهديّة بالإضاءة والألوان بحيث يُصبح العَرْض بمُجمله عَمَلًا فنيًّا بَصريًّا مثل اللوحة، وهذا ما يُميّز التشكيل المَشهديّ عن الفنون الأدائيّة التي يَتقاطع معها.

اللَّوحَة في المَسْرَح:

تُستَخدم كلمة لوحة في المسرح للدَّلالة على نوع من التقطيع*. وهذا التداخُل اللُّغويّ بين اللوحة كنوع من التقطيع واللوحة كعمل فَنّيّ

يَكمُن في أساس العَلاقة بين الرسم والمسرح. تَطرَّق الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) إلى مفهوم اللوحة كوَحدة مُتكامِلة في العمل المسرحيّ في مَعرِض تحليله لمفهوم اللوحة الحَيَّة. فقد اعتَبر أن جَمْع العناصر أو عَزْلها عن بعضها البعض في العَرْض المسرحيّ يُؤدّي إلى تشكيل مجموعة من اللوحات التي توحي بالصِّدق والحقيقة. وقد كان ذلك فاتحة لنوع من الدراماتورجيّة* تَقوم على «تصوير» الوَسَط المُحيط *Le Milieu* الذي تَعيش فيه الشخصيّات في حياتها اليوميّة (انظر الطبيعيّة والمسرح).

دَرجت العادة على استِخدام اللوحة كوَحدة مُستقِلّة في التقطيع في المسرح التعبيريّ الألمانيّ وكذلك في المسرح الملحميّ*. وقد هَدف المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من خِلال استخدام اللوحة إلى خَلْق بُنية سَرْديّة تَقوم على وَحَدات مُتكامِلة ومُتتالية.

■ الرَّعَويّات Pastoral

Pastorale

كلمة رَعَويّ هي في الأساس صِفة لكُلّ ما يَتعلّق بحياة الرُّعاة وصارت تسمية لنوع أدبيّ ومسرحيّ. تعود أصول هذا النوع إلى قصائد الشاعر الرومانيّ تيوقريطس Théocrite في القرن الثالث قبل الميلاد، وفيها يَصف ريفًا مِثاليًا لا وجود له في الواقع. وقد ازدهرت القصائد الرَّعويّة مع الشاعر الرومانيّ ڤيرجيل Virgile في القرن الأول قبل الميلاد.

أمّا المسرحيّات الرَّعويّة فهي نوع مسرحيّ يَتغنّى بالحياة المِثاليّة للرُّعاة، تَدور الحوادث فيه في الهواء الطَّلْق وتَتميّز مواضيعه بكونها عاطفية عَذْبة تَتّصف بالسُّهولة والعَفويّة. عُرفت المسرحيّات الرَّعوية في إيطاليا أوّلًا، وأشهر نُصوصها مسرحيّة «الراعي الوفيّ» (١٥٩٠) للشاعر الإيطاليّ جيوفاني غواريني G. Guarini (١٥٣٧-١٦١٣)، ومسرحيّة «أمينتا» (١٥٧٣) للكاتب توركاتو تاسو T. Tasso (١٥٤٤-١٥٩٥). وقد تُرجمت هذه الأخيرة إلى الفرنسيّة، فكانت سببًا في انتقال النوع إلى فرنسا ثُمّ إلى إسبانيا وإنجلترا.

عند انتشار المسرحيّة الرَّعويّة صارت من التسليمات الهامّة في بَلاطات الملوك والأمراء وقد كان لها تأثيرها على عُروض الأقنعة* في إنجلترا. فيما بعد تَراجع تقديمها في القُصور لِما تَتطلّبه من خِدَع مسرحيّة مُعقَّدة، لكنّها سرعان ما تكيّفت مع أنواع مسرحيّة أُخرى وصارت جُزءًا منها فظهر ما سُمّي التراجيكوميديا الرَّعويّة *Tragicomédie pastorale* والكوميديا الرَّعويّة *Comédie pastorale*.

استمرَّت الرَّعويّات كنوع في فترة الكلاسيكيّة الفرنسيّة لأنّها لم تَتناقض مع القَواعد* المسرحيّة، وخاصّة قاعدة حُسْن اللِّياقة*. كذلك كان للرَّعويّات تأثيرها على فَنّ الباليه* الذي استَمدّ بعض موضوعاته منها.

هناك نوع خاصّ من الرعويّات يُكتب باللغات المَحليّة هو أقرب إلى المسرح الدِّينيّ* والمسرح الفولكلوريّ* ظهر في مِنطقة الباسك بين إسبانيا وفرنسا منذ القرن السادس عشر وما زال حتّى اليوم يُقدَّم على مِنصّات في الهواء الطَّلْق. ونَجِده أيضًا في مُقاطعة البروڤانس في فرنسا حيث اندمج مع المسرح الدينيّ في القرن التاسع عشر، وكان يُقدَّم بمُناسبة أعياد الميلاد في كُلّ حيّ على حِدَة. لكنّه بدأ يَنحسِر في الجُزء الثاني من هذا القرن.

انظر: الفولكلوريّ (المَسرح-)، الدينيّ (المَسرح-).

■ **الرَّفيع** **Sublime**

Sublime

من اللّلاتينيّة Sublimis التي تعني الرفيع والسامي، ويُقابِله الغروتسك*.

مُصطلَح مأخوذ أصلًا من علم البَلاغة حيث كان يُستخدَم لوصف أساليب الكِتابة، ثُمّ صار مُصطلَحًا نقديًا يَدلّ على الطابَع، ومع تَطوُّر عِلم الجَمال في القرن التاسع عشر، أُدرج ضِمن التصنيفات الجَماليّة *Catégories esthétiques*.

أقدم النصوص المعروفة التي وَرد فيها مفهوم الرفيع هو رسالة كَتبها الرومانيّ كاسيوس لونجينوس C. Longinus لتلميذه في القرن الثالث الميلادي، واعتَبر فيها السامي والرفيع جُزءًا من أساليب البَلاغة، ومِعيارًا لوصف الجانب الوجدانيّ في العمل الأدبيّ والفنّيّ. تُرجم هذا العمل إلى الإيطاليّة في القرن السادس عشر ثُمّ إلى الإنجليزية والفرنسيّة، وأهمّ هذه الترجمات ترجمة الفرنسيّ بوالو Boileau (١٦٣٦-١٧١١) في عام ١٦٧٢. وقد وجد الفرنسيّون حينئذ في هذا المفهوم ما يَنسجم مع الجَماليّة الكلاسيكيّة* التي تَربِط التراجيديا* بما هو فَخْم وجليل على صعيد المضمون والأسلوب ونوعيّة الشخصيّات، أي أنّ الرفيع اعتُبر جُزءًا من المُؤثِّر *Pathétique* ومن المأساويّ*. أمّا الناقد الإنجليزيّ في القرن الثامن عشر (إدموند بيرك E. Burke)، فقد اعتَبر الرفيع وسيلة لإبراز الجانب الذاتيّ والوِجدانيّ والعَبقريّة الإبداعيّة في العمل الأدبيّ والفنّيّ مُقابِل الالتزام بالقواعد*.

في القرن التاسع عشر، اعتبر الفيلسوف الألمانيّ إيمانويل كانت E. Kant الرفيع أحد التصنيفات الجَماليّة التي تتميّز عن مفهوم الجميل *Le Beau* لأنّ الرفيع يُمكن أن يَكمن في ما هو مُشوَّه ومُخيف. وقد بيّن كانت أنّ الرفيع يَصدم الأحاسيس ويُعطِّلها لبُرهة ثُمّ يُؤدّي بعد ذلك إلى نوع خاصّ من المُتعة*. هذه الفكرة حول الرفيع موجودة بشكل أو بآخَر لَدى الفرنسيّ ڤيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) الذي اعتَبر الرفيع تأثيرًا يَطال النَّفْس ويَرتبِط بنقيضه القبيح والهَزْليّ والهازئ والغروتسك* في الأدب، وذلك في تنظيره للدراما الرومانسيّة* في «مُقدِّمة كرومويل».

انظر: الغروتسك، أبولوني/ديونيزي.

■ **الرَّقْص والمَسْرَح** **Danse and theatre**

Danse et théâtre

نوعان مُختلِفان من الفنون يَلتقيان في كونهما تَولّدا عن الطُّقوس والاحتِفالات الجَماعيّة، وفي كونهما اليوم من فنون العَرْض التي تَستنِد إلى حركة الجسد المُعبِّر في الفضاء والتي تُبرِز الأداء. وعَرْض الرَّقْص مِثْل العَرْض المسرحيّ يَفترِض تَصوُّرًا سينوغرافيًّا مُعيَّنًا للمكان الذي يُقدَّم فيه، وإضاءة* خاصّة وأزياء مُعيَّنة، إضافة إلى وجود الموسيقى التي لازمت الرقص بشكل دائم والمسرح في بعض الأحيان.

الرَّقْص في المَسْرَح:

ظَلّت علاقة التداخُل والتلازم بين الرقص والمسرح موجودة بِنِسَب مُختلِفة عِبر تاريخ المسرح. وهناك عاملان لَعِبا دَورهما في تحديد هذه العَلاقة هما وجود العنصر اللُّغويّ من جِهة، ودرجة الالتِصاق بالأصول الطَّقسيّة من جِهة أُخرى:

- في المسرح الشرقيّ* التقليديّ الذي لم يَبتعد

عن أصوله الطّقسيّة ولم يَشغَل الكلام فيه إلّا حَيّزًا ضئيلًا، حافَظ الرقص والحركة الإيقاعيّة على دَورهما الكبير ودخلا في بُنية العَرْض الدراميّة، وهذا ما نَجِده في أوبرا بكين* حيث يُشكِّل الرقص والغِناء جُزءًا أساسيًّا من العَرْض، وفي عُروض المسرح الهنديّ والأندونيسيّ حيث تُروى الملاحم الهنديّة المعروفة مِثْل الماهاباهاراتا والرامايانا من خِلال الرقص (انظر الكاتاكالي). كذلك يَدخل الرقص في بُنية مسرح النو* والكابوكي* وفي عُروض الدُّمى اليابانيّة بونراكو*.

- في الغرب، حيث انبَثقت التراجيديا* اليونانيّة عن الطَّقس* أيضًا وحافظت على عَلاقتها الوثيقة به، كانت الحركة المُنمَّطة والرَّقصات التي تُؤدّيها الجوقة* *Stasima* جُزءًا أساسيًّا من البُنية الدراميّة إلى جانب النصّ. وقد تَقلّص دَور الحركة* والرقص في ذلك المسرح مع تَراخي ثُمّ غِياب العَلاقة بالطَّقس، ومع تزايُد أهمّيّة النصّ اللُّغويّ بشكل عامّ. وحتّى عندما بقي الرقص من مُكوِّنات المسرح الكلاميّ، كان ذلك على شكل فواصل* تَخرج عن الإطار الدراميّ للعمل.

بالمُقابل، كان لتزايُد أهمّيّة النصّ اللُّغويّ وانفصال الرقص عن المسرح أثره في بُروز ظاهرة الرَّقص في الغرب كعَرْض مُستقِلّ له أُطُره الخاصّة وأعرافه. فقد ظهرت الباليه* كفنّ نوعيّ في القرن السابع عشر الذي يُعتَبر العصر الذهبي لمسرح النصّ، وظلّ الأمر كذلك حتّى أواخر القرن التاسع عشر.

- اعتبارًا من القرن التاسع عشر، ومع ظهور الإخراج*، ظهرت دَعَوات للإفلات من طُغيان النصّ الكلاميّ وإعادة الاعتبار للعناصر الأخرى المُكوِّنة للعَرْض المسرحيّ. من هذه الدَّعوات نَظريّة الألمانيّ ريتشارد ڤاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) عن اجتِماع الفُنون *Gesamtkunstwerk*، ودَعوة السويسريّ آدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨) إلى الفنّ الشامل، ومَوقِف الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) الذي دعا إلى استعادة أُصول المسرح الطَّقسيّة واعتبار الحركة المُستَمَدّة من الطُّقوس البِدائيّة والرَّقصات أساسًا للتعبير المسرحيّ، ووسيلة لإنقاذ المسرح من حالة الجُمود التي وصل إليها.

نتيجة لذلك حَصَل التقاء جديد بين الرقص والمسرح. فمن جِهته تَبنّى المسرح التعبير الجسديّ والإيماء* والرَّقص، في حين تَوجَّه الرقص نحو مَزيد من الدراميّة حين اكتسب طابَعًا تعبيريًّا. كما برزت أهمّيّة الكوريغرافيا* بمفهومها الجديد كتصميم للرقص في الفَضاء* المسرحيّ من أجل عَرْض ما. في مَنحى آخَر، حاول بعض المسرحيّين الجمع بين الرقص والمسرح بشكل وثيق بهدف الإبهار وجَذْب الجُمهور كما في عُروض الكوميديا الموسيقيّة*.

- اعتبارًا من السبعينات، وبتأثير من أعمال وكِتابات السويسريّ أميل جاك دالكروز E.J. Dalcroze (١٨٦٥-١٩٥٠) الذي رَبَط بين الأداء الجسديّ والموسيقى، والألمانيّ رودولف لابان R. Laban (١٨٧٩-١٩٥٨) الذي سعى إلى تشكيل لغة كوريغرافيّة عالمية، ابتَعد الرقص عن هدف التعبير الدراميّ واتّجه نحو حركة أكثر حُريّة وبِدائيّة. كما ظهرت بالمُقابِل تجارِب لإدخال الكلام ضِمن الرقص منها تَجرِبة الراقصة الألمانيّة بينا باوش P. Bausch (١٩٤٠-) التي أسّست ما أطْلَقَت

عليه اسْم مسرح الرقص. وقد أدّى ذلك التوجُّه الجديد نحو الاهتمام بالتعبير الجسديّ والحركة في العرض المسرحيّ إلى إدخال الرقص والتعبير الجسديّ في مناهج إعداد المُمثِّل* في معاهد المسرح الأكاديميّة في العالَم على قَدَم المساواة مع تمارين الصوت والإلقاء*.

مع الأمريكيَّين ريتشارد فورمان R. Forman (١٩٣٧-) وروبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) تَحوّل الرقص في المسرح إلى حركة مُمَسرحة، وصار العَرْض مزيجًا بَصَريًّا تَلعب فيه الحركة الإيقاعيّة دَورًا هامًّا. في نَفْس الوقت، جَنحتْ بعض الاتّجاهات الفنّيّة إلى إعطاء الرقص طابَعًا جديدًا من خِلال تقريبه من الرقص البِدائيّ، وهذا ما نَجده في عُروض الأميركيّة لوية فوللر Loïe Fuller والأميركيّة ماري ويغمان M. Weigman والفرنسيّ موريس بيجار M. Béjart، أو إلى تجاوز الطابَع التاريخيّ والجغرافيّ للرقص واستبداله بمفهومه المُطلَق كعُنصر طَقسيّ ومَرمز في العرض المسرحيّ، وهذا ما نَجده في عُروض المُخرجة الفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) وعلى الأخصّ ثُلاثيّة «الأتريديون» حيث تَبدو الرَّقصات مَزيجًا من تقاليد الرقص في الشرق الأقصى والأوسط والرقص القديم والحديث.

كذلك نَلحَظ وجود تجارِب تُقرِّب الرَقص من الإيماء الذي يَستند أحيانًا إلى حركات مُستقاة من الباليه ويُحقِّق المُحاكاة* عن طريق الحركة.

الرَّقْص والحَرَكة:

في يومنا هذا ظهرت دِراسات كثيرة حول طبيعة الحركة في الرقص وفي المسرح ووَضْعهما في الفضاء مُقارَنة مع الحركة في الحياة وفي مُختلِف المجتمعات، ومنها دِراسة الفرنسيّ جيل دالكروز J. Dalcroze في كتابه «صورة وحركة» الذي صدر عام ١٩٨٤. كذلك ظهرت دِراسات مُعاصِرة اهتمَّت بدَور الحركة المُنمَّطة في تحقيق المَسرحة*، عِلمًا بأنّ هذه الدِّراسات لم تُميِّز بين الحركة والرقص بل اعتبرتهما أساس اللغة المسرحيّة.

في الرقص البِدائيّ كانت حركة الجسد العَفْويّة ثُمّ المُنمَّطة صِلة الوَصْل بين العالَم الماديّ الذي يُمثِّله الجسد والعالَم الغَيبيّ الذي تُوجَد فيه الآلهة والقُوى الأُخرى، أي أنّها كانت حركة لها وظيفة مُحدَّدة، وتَحمِل طابع التجريد وطابَع المُحاكاة في نفس الوقت. مع الزمن صارت الحركة في الرقص حركة مُؤسلبة تَخضع لروامز* تَشكَّلت تِباعًا وتَثبَّتت في مرحلة ما، والنَّموذج الأقصى يَتجلّى في عُروض الكاتاكالي في الهند وفي الباليه الكلاسيكيّة في الغرب، في حين خَضعتِ الحركة في المسرح لمَسار مُختلِف تمامًا ممّا فَصَل بينهما حتّى عاد المسرح المُعاصِر ليُحقِّق الرَّبط من جديد.

ولأنّ الرقص يَقوم على الأداء بالدرجة الأولى فإنّ مُتعة المُتلقّي تَنتج عن مُتابعة مُستوى أداء الراقصين. يَبرُز هذا الأمر بشكل خاصّ في حالات الرقص المُؤسلَب والمُرمَّز الذي يَخضع لتقاليد صارمة كالباليه وغيره حيث يَكون تفكيك روامز هذه الحركة من العوامل التي يُمكن أن تَزيد درجة المُتعة*.

انظر: الباليه، الكوريغرافيا، الحركة.

■ **الرَّمْزيّة والمَسْرَح** **Symbolism**
Symbolisme

الرَّمزيّة تَسمية ابتدعَتْها مجموعة من شُعراء مدرسة البارناس وكان شِعارها «الفنّ للفنّ»، وقد

وردت هذه التسمية في البَيان الذي نشرته في عام ١٨٨٦ في فرنسا.

وتَسمية الرَّمزيّة مأخوذة من كلمة رَمز Symbole ويُبرِّر ذلك بكون هذه الحركة قد استخدَمتِ الرَّمز ووظَّفته في مُحاولة للابتعاد عن مُحاكاة* الواقع التصويريّة، فكانت في حينها رَدّة فعل على الواقعيّة* والطبيعيّة* اللتين كانتا سائدتين في تلك المرحلة، ممّا مَهَّد لنظرة جديدة استثمَرتْها التيّارات التجريبيّة في الفنّ والأدب والمسرح (انظر التجريب والمسرح).

والواقع أنّ استخدام الرمز كأسلوب بَلاغيّ وكمَظهر من مظاهر اللغة مَعروف في الأدب والفنّ منذ القِدَم إذ نَجده في أعمال الشاعر الرومانيّ ڤرجيل Virgile (٧٠-١٩ق.م) والشاعر الإيطاليّ دانتي D. Dante (١٢٦٥-١٣٢١) والمسرحيّ الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وغيرهم. لكنّ الحركة الرَّمزيّة وَظّفت الرَّمز وأعطته بُعدًا روحيًّا ودينيًّا وجماليًّا بدلًا من الاكتفاء باستخدامه كوسيلة بَلاغيّة أو كأسلوب أدبيّ.

ظهرت الرَّمزيّة في فرنسا أوّلًا ثُمّ انتشرت في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر بتأثير غير مُباشَر من الفلسفة المِثاليّة الألمانيّة، ومن فكرة الفيلسوف الألمانيّ إيمانويل كانت Kant حول عدم وجود حقيقة موضوعيّة.

رَفضتِ الرَّمزية مُحاكاة الطبيعة المَلموسة لأنّها تَحجُب العالَم الروحيّ خاصّة. وأنّها تَعتبر أنّ الجَمال هو جَمال الروح وليس الجَمال المحسوس، وأنّ إدراك الحقيقة لا يَكون عن طريق العقل وإنّما عن طريق الخَيال القادر وَحده على استنباط المعاني الرَّمزيّة الكامنة في الظواهر الحِسّيّة. وهذه الفكرة موجودة أساسًا في الدِّيانات الشرقيّة التي اتَّخذت طُقوسها شكل الفُرْجة المُقدَّسة، وهي تُشكِّل جوهر الفلسفة الصُّوفيّة في العالَم العربيّ.

الرَّمْزيّة في المَسْرَح:

تكمُن أهمّيّة الرَّمزيّة في كونها حركة تَجريبيّة بَحتة وَضعت عند ظُهورها لَبِنة تَحوُّلات جَذريّة في الفنّ المسرحيّ على صعيد الكِتابة ومن ثَمّ على صعيد العَرْض المسرحيّ: فنصوص المسرح الرَّمزيّ لا تَحتوي على حَبْكة* بالمعنى التقليديّ للكلمة، وإنّما تَقوم على عَرْض مَشاعر وأحاسيس تُجسِّد معاني صُوفيّة، وهي بذلك تُعطي الأولويّة للكلمة التي تَشغَل أيضًا الحَيِّز الأساسيّ في العَرْض المسرحيّ ممّا يُلغي دَوْر الخشبة كمكان للفِعل ليَجعل منها فضاء للشِّعر.

على صعيد الإخراج* دعا الرمزيّون إلى إبراز جَماليّة النصّ، ومن هذا المُنطلَق رَفضوا كُلّ ما يُمكِن أن يُشوِّش عمليّة التواصُل الشِّعريّ التي تَتِمّ أساسًا عِبر الكلام. كذلك حاول الرمزيّون، من منظور كَونيّ بَحْت، أن يَبتعدوا عن كُلّ ما يُحدِّد الفضاء* المسرحيّ كمكان جُغرافيّ وتاريخيّ، لذلك كانت الخشبة* لديهم غالبًا مِنصّة فارغة من الديكور* تَلعب الإضاءة* فيها دَورًا هامًّا، ويَشغَلها العنصر الأساسيّ الذي لا يُمكن الاستغناء عنه في العَرْض المسرحيّ وهو المُمثِّل* لأنّه الوسيط الذي يَحمِل كلام الشاعر.

وانطلاقًا من الرَّغبة في إعطاء حركة* المُمثِّلين على الخشبة طابَعًا قُدسيًّا يَتناسب مع اللغة الشعريّة، حاول الرمزيّون وضع قيود تُحدِّد الأداء* وتُبعده قَدر الإمكان عن التصويريّة التي كانت سائدة سابقًا. من هذا المنظور اقترح الفرنسيّ ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧) العودة إلى استِخدام القِناع* واللُّجوء إلى إلقاء* تَرتيليّ. أمّا البلجيكيّ موريس ميتيرلينك

M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) فقد دعا إلى استبدال المُمثِّل بكائن آليّ تبدو عليه مَظاهر الحياة دون أن يَكون حيًّا، وهذا ما أطلَق عليه الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Graig (١٨٧٢-١٩٦٦) بعد سنوات اسْم الدُّمية الخارقة *Surmarionnette*. ويُعَدّ المُمثِّل الفرنسيّ أورليان لونيه بو A. Lugné-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) أوّل من قَدّم ما يُعرَف بالأداء التمثيليّ الرَّمزيّ.

والتجرِبة التي بَلوَرت فِعليًّا أبعاد المسرح الرَّمزيّ هي تجرِبة «مسرح الفنّ» الذي أسّسه المُخرِج الفرنسيّ بول فور P. Fort (١٨٧٢-١٩٦٠) وقَدَّم فيه عُروضًا بين ١٨٩٠و١٨٩٣ مُستعيرًا مبادئه من مفهوم المسرح الشامل* الذي طرحه ونَظَّر له الألمانيّ ريتشارد ڤاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣). وقد أكّد بول فور في مِيثاق تأسيس هذا المسرح على دَور الكلمة في خَلْق كُلّ المُكوِّنات بما فيها الديكور.

من أهَمّ دُعاة المسرح الرَّمزيّ الكاتب الفرنسيّ ستيفان مالارميه S. Malarmé (١٨٤٢-١٨٩٨) الذي وضع نُصوصًا تنظيريّة لهذا المسرح، والكاتب الفرنسيّ بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) الذي أعطى للرَّمز بُعدًا دينيًّا كونيًّا في مسرحيّاته الشِّعريّة «حذاء الساتان» و«نُقطة السَّمْت». كذلك نَجِد مَلامح الرَّمزيّة في بعض أعمال الكاتب اللبنانيّ الأصل جورج شحادة (١٩٠٧-١٩٨٩) الذي تَميّزت أعماله بالروحانيّة، والكاتب الإسباني فدريكو غارسيا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٨-١٩٣٦) في بِداياته، وعلى الأخصّ في مسرحيّة «الفَراشة».

لكنّ أهمّ كتاب المسرح الرَّمزيّ هو بحقّ الكاتب البلجيكي موريس ميترلنك الذي كتب «الدخيلة» عام ١٨٩١، و«بالياس ومِيليساندر» عام ١٨٩٣، وحكاية «الطائر الأزرق» التي كتبها للأطفال عام ١٩٠٨ وغيرها. وقد استوحى ميترلنك التصوُّر الڤاغنري عن الأوبرا* فألَّف مسرحيّاته على شكل توزيع موسيقيّ مَبنيّ على صُوَر ثابتة تَتعاقب مع فَتَرات صَمْت* فيها أداء إيمائيّ. كما أنّه استمدّ الكثير من مسرح الدُّمى* ومن ديكور مسرح القرون الوسطى. ونصوص ميترلنك التي تُركِّز على موضوعة الموت تَتميّز بحِوارها المُقطَّع الذي تَتخلّله فَترات صَمت. أمّا ألفريد جاري الذي انطلق من الرَّمزيّة في مسرحه ثم ابتعد عنها فيما بعد، فقد أعطى مَسرحه صبغة ساخرة قَرَّبته من العَبَثيّة في سِلسلة مَسرحيّاته «أوبو ملكًا»، وهو الذي فتح الباب من خِلال الرمزيّة للمسرح الداداثيّ* والسرياليّ* ولمسرح العَبَث*، وكان له تأثيره على الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨).

وعلى الرغم من أنّ الرمزيّين رَفضوا التركيز على العَرْض المسرحيّ، إلّا أنّ أعمالهم شَكّلت مَحطّة هامّة في تطوير الصورة البَصَريّة في العَرْض المسرحيّ والابتعاد عن المُحاكاة الكاملة للواقع في العرض المسرحيّ. وقد كانت نُصوص المسرح الرَّمزيّ صَعبة التحقيق على الخشبة في البِداية، ولذلك ارتبط إخراج النصوص الرمزيّة بأسماء مسرحيّين تجريبيّين مثل الروسيّ ڤسيڤولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والسويسريّ أدولف آبيا A. Appia (١٨٦٣-١٩٣٨) الذي قَدّم نَموذجًا للإخراج الرمزيّ من خِلال عمله على ثُلاثيّة ڤاغنر الأوبراليّة «خاتم نيبلونغن»، وخاصّة في استخدام الإضاءة كبديل عن الديكور في العَرْض.

■ **الرَّوامِز** **Code**
Code

من اللّاتينيّة Codex، وهي اللوائح التي تُكتب عليها القوانين. في مُنتصف القرن التاسع عشر صارت الكلمة تعني نِظامًا من العَلامات أو الإشارات أو الرُّموز يَسمح بِصياغة ونقل مَعلومة من مُرسِل إلى مُتلقٍّ من خِلال عُرف مُسبَق مُتَّفَق عليه.

والروامز هي مجموعة من القواعد التنسيقيّة المُرتبِطة بمنظومة عَلامات نوعيّة تَسمح بالانتقال من نِظام تعبيريّ إلى نِظام تعبيريّ آخَر دون تغيير المضمون أو المعلومة، كما هو الحال عندما يُنظَّم السَّيْر بإشارات صَوتيّة (نِظام لَوْنيّ) أو بإشارات يد شُرطيّ المُرور (نِظام حَرَكيّ).

في اللغة العربيّة تُرجمت كلمة code بكلمة «رامزة» وبكلمة «شيفرة» المأخوذة من كلمة صفر العربيّة، (وطريقة الصفر هي نِظام من الإشارات أو العَلامات والرموز التي وضعها الخوارزميّ وتُطبّق على النصّ الواضح لتحويله إلى نصّ مُعمّى)، كما تُرجِمت أيضًا بكلمة «سُنّة» وجمعها «سُنن». في حالات أُخرى يَتِمّ الاحتفاظ باللفظ الأجنبيّ للكلمة فيُقال «كودة» وجمعها «كودات».

والروامز مُكوِّن من مُكوِّنات آليّة التواصُل* في الحياة واللغة والفنون دخل مَجال البحث في عِلْم الألسُنيّة ومن بَعدها السميولوجيا*. وقد بيّنت الدِّراسات المُرتبِطة بهذه العلوم أنّ آليّة التواصُل تَقوم على إبلاغ رسالة *Message* من مُرسِل *Emetteur* إلى مُستقبِل *Récepteur*، على أن تكون بين المُرسِل والمُستقبِل رامزة *Code* مُشتَركة تَسمح بتوصيل الرسالة المُحدَّدة (اللغة المُستَخدمة مَثلًا في التواصل الكلاميّ بين رجلين عربيّين هي اللغة العربيّة وليس الصينيّة).

ولكي يَتحقّق التواصُل لا بُدَّ أن تَتِمّ منذ البداية عمليّة ترميز *Encodage* يَقوم بها المرسِل، تَتلوها عمليّة فكّ الروامز *Décodage* التي يَقوم بها المُستقبِل، وهي فِعليًّا شرط لفهم وتفسير الرِّسالة. وتَبطُل عمليّة التواصُل أو تَظلّ ناقصة إذا لم يَكن المُستقبِل يَعرف الروامز مُسبَقًا ليُفكِّكها، إذ لا يمكن على سبيل المِثال فهم وتفكيك مَعنى حركات اليد والأصابع عند الصُّمّ والبُكم لمن لا يَعرف روامز هذه اللغة (انظر التواصل).

في العَرْض المسرحيّ، وعلى ضوء نظريّة التواصُل، لا تَتكوّن الرسالة من رامزة واحدة وإنّما من روامز مُتعدِّدة ومُختلِفة نوعيًّا عن بعضها البعض لكنّها تُساهم جميعًا في تشكيل اللغة المسرحيّة وتَحمِل المعنى (روامز لَونيّة، روامز صَوتيّة، روامز حركيّة، روامز لُغويّة وصوتيّة، روامز اجتماعيّة، روامز مسرحيّة بَحتة)، خاصّة وأن العَرْض المسرحي في المنظور السميولوجيّ هو مجموعة من العلامات التي تنتمي إلى أنظمة مُختلِفة، وهذا ما لا يَنطبق على النصّ المسرحيّ حيث تكون العَلامات لغويّة فقط.

في بعض الحالات، وعلى الأخص في المسرح الذي يَخضع لأعراف* مسرحيّة صارمة مثل الكوميديا ديللارته* والمسرح الشرقيّ* التقليديّ، هناك روامز مُحدَّدة يُمكن للمتلقّي العارف أن يُفكّكها مُباشَرة. ومعنى هذه الروامز يُمكن أن يَختلف من تقليد مسرحيّ لآخَر ومن عمل لآخَر، ولا بُدّ من معرفته لفهم الرسالة (في كُلّ نوع على حِدة من أنواع المسرح الشرقيّ التقليديّ يوجَد نِظام لَونيّ خاصّ للماكياج* المُرمِّز الذي يُحدِّد نوعيّة الشخصيّة* وانتماءها وطِباعها). في حالات أُخرى لا تكون الروامز مُحدَّدة الدَّلالة مُسبَقًا بشكل كامل، وإنّما تَكتسب معناها من العَلاقة التي تَنشأ بينها وبين بَقيّة

الروامز التي تُشكِّل النُّظم الدّلاليّة في العَرْض بحيث يكون لتفكيكها تأثيره على تفسير الرِّسالة نَفْسها، وهذا ما يُسيِّر العمليّة التأويليّة التي يَقوم بها المُتفرِّج* (انظر تأويل وقراءة). لهذا السبب يُمكن أن نَعتبر أنّ الروامز في المسرح هي روامز مَفتوحة، أيّ أنّها ليست مُحدَّدة المَضمون بشكل كامل عكس الشيفرة المُستخدَمة في النِّظام البرقيّ أو المورس. وهي غير ثابتة وإنّما تَتطوّر مع الزمن لعَلاقتها بالنُّظم الجَماليّة والاجتماعيّة وبالأعراف المسرحيّة السائدة في مُجتمع من المُجتمعات.

الرامِزة والعُرْف:

العُرْف إطار شامل يَدخل في اللّاوعي الجَماعيّ لجُمهور* ما في مرحلة ما، لذلك فإنّ تَلقّيه يَتِمّ بشكل تَلقائيّ، بينما تحتاج الروامز إلى عمليّة ذِهنيّة واعية لتفكيكها لكي تُصبح مَقروءة.

والأعراف المُستخدَمة في المسرح ليست بالضَّرورة أعرافًا مسرحيّة بحتة، لأنّ بعضها مُستمدّ من تَطوّر الفنون والعلوم والعادات الاجتماعيّة في حَضارة مُعيَّنة بحيث صار جُزءًا من اللّاوعي المعرفيّ للجُمهور. فقوانين المنظور* وشكل العُلبة الإيطاليّة* في المسرح الغربيّ هما على سبيل المِثال نتيجة لتَطوّر فنّ الرسم والعَمارة وانعكاسًا للتركيبة الاجتماعيّة للجُمهور في عصر النهضة، وقد صاراً تدريجيًّا من أعراف المسرح في تلك الفترة. وكذلك الأمر بالنسبة للأقنعة المُستمَدّة من المنحوتات والتماثيل البُوذيّة في المسرح اليابانيّ. تَثبّتت هذه الأعراف مع الزمن وتَحوّلت إلى قواعد* مسرحيّة مُلْزِمة للقائمين على العمل المسرحيّ. كما أنّها صارت بالنسبة للمُتفرِّج العارف بالتقاليد جُزءًا من اللغة المسرحيّة التي تُشكِّل المعنى وروامز تُساعده على فَهْم رسالة العَرْض، وهذا ما لا يَنطبِق على المُتفرِّج الغريب (زمانيًّا أو مكانيًّا) الذي لا يَقدِر على فهم الرسالة لجهله بالروامز (حالة المُتفرِّج الغربيّ أمام عَرْض لمسرح الكابوكي* أو المُتفرِّج المُعاصِر أمام عَرْض يستعيد شكل التراجيديا* اليونانيّة).

إلى جانب ذلك هناك أعراف مسرحيّة بحتة تَخصّ تقليدًا مسرحيًّا مُحدَّدًا (جُلوس النُّبلاء على خشبة المسرح في القرن السابع عشر في فرنسا، وجود مُدير اللُّعْبة *Meneur de jeu* بين المُمثِّلين في مسرح القرون الوسطى). واستخدامها بشكل مقصود خارج السِّياق الطبيعيّ الذي تُستعمَل فيه عادة يجعل منها روامز دَلاليّة تُرجِع إلى التقليد المسرحيّ. فالضَّرَبات الثلاث في بِداية المسرحيّة كانت جُزءًا من أعراف العَرْض في مسرح الكوميدي فرانسيز عند تأسيسه في فرنسا، واستخدامها اليوم في بِداية عَرْض مسرحيّ يُشكِّل إرجاعًا إلى تقاليد العَرْض في القرن السابع عشر.

بناء على هذه النظرة صار من المُمكن قِراءة تاريخ المسرح على ضوء تَطوُّر الأعراف والانتقال من سيطرة أعراف مسرحيّة تُحدِّد الكِتابة والعرض إلى ولادة أعراف أخرى جديدة. ومع غياب الأعراف المُتكامِلة التي تُحدِّد شكل العمل المسرحيّ في المسرح الحديث، صارت دِراسة الروامز في العَرْض من المفاتيح التي تُساعد على قراءة* العمل المسرحيّ. في المسرح الحديث، وبعد الزوال التدريجيّ للأعراف المسرحيّة الصارمة، صار لكُلّ عَرْض روامزه الخاصّة المُنتقاة من مجالات مُتنوِّعة، لا بل إنّ الإخراج* بحَدّ ذاته يُمكن أن يُعتَبر بشكل أو بآخَر عَمليّة انتقاء للروامز بشكل واعٍ ومقصود. ففي ثُلاثيّة «الأتريديون» التي

قَدَّمتها المُخرِجة الفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) كانت للعَرْض روامزه الخاصّة التي استَقَتْها المُخرِجة من أعراف المسرح الشرقيّ والمسرح اليونانيّ فشكَّلت إرجاعًا غير مُباشَر لهما.

تَصْنيف الرَّوامِز:

كما أنّ الأعراف في المسرح ليست بالضّرورة أعرافًا مسرحيّة بحتة، فإنّ الروامز أيضًا يُمكن أن تكون مُستمَدَّة من مَجالات مُتعدِّدة، وبالتالي يُمكن تصنيفها إلى:

- روامز مسرحيّة بحتة، وهي غالبًا أعراف خاصّة بالنوع المسرحيّ وبنَمَط الكِتابة (استخدام الوزن الشّعري الإسكندريّ في نُصوص التراجيديا الفرنسيّة في القرن السابع عشر)، أو بدراماتورجيّة مُحدَّدة (بُنية المسرح داخل المسرح* في مسرح الباروك*)، أو بشكل العَرْض (الجلوس على وسائد وتَناوُل الطعام والشراب في المسرح اليابانيّ) إلخ.
- روامز جَماليّة وثقافيّة عامّة تَمسّ عالم الأدب والموسيقى والرسم، وهي غالبًا روامز لها عَلاقة بالذوق السائد (تِقنيّة اللوحة الحَيّة *Tableau vivant* في مسرح القرن الثامن عشر (انظر الرسم والمسرح)- مُرافقة دخول شخصيّة ما بجُملة موسيقيّة مُتكرِّرة لازمة *Leitmotif* كما في الأوبرا* الخ).
- روامز اجتماعيّة وأخلاقيّة مُستَمدّة من التقاليد الاجتماعيّة التي تُحدِّد ما هو مقبول وما هو مرفوض ومنها قاعدة حُسن اللّياقة* في المسرح الكلاسيكيّ أو التحيّة برَفْع القُبّعة أو بالمُصافحة أو بتبادُل القُبُلات أو تصوير مَشاهد العُنف على الخشبة أو خارجها إلخ. وكُلّ هذه الروامز تَدخل في العمل المسرحيّ كنصّ وكعَرْض.

انظر: القواعد المسرحيّة، الأعراف المسرحيّة، التواصُل.

■ الرُّومانسِيَّة والمَسْرَح **Romanticism**
Romantisme

الرومانسيّة اتجاه جَماليّ طال تأثيره كُلّ أنواع الفنون والآداب ظهر في أواخر القرن الثامن عشر في ألمانيا وانتَشر في إنجلترا ثُمّ في فرنسا وبَقيّة دول أوروبا، ودام حتّى مُنتَصَف القرن التاسع عشر.

في اللغة العربيّة تُستخدَم كلمة «رومانسيّة» أو «رومانتيكيّة» أو «رومانتيّة»، كما تُستخدَم أحيانًا تسمية «الإبداعيّة» للدّلالة على التجديد والإبداع مُقابِل تسمية «الاتّباعيّة» التي أُطلِقت على الكلاسيكيّة*. أمّا كلمة Romantisme فهي مُشتقّة من كلمة Roman، وهي اللغات المَحليّة التي كانت تَتحدّث بها شعوب الأمبراطوريّة الرومانيّة مُقابِل اللّاتينيّة التي كانت اللغة الرسميّة وقتها. ومنها صِفة Romantic الإنجليزيّة وRomantique الفرنسيّة اللتين استُخدمتا حتّى القرن الثامن عشر للدّلالة على ما هو رِوائيّ ونَثْريّ مكتوب باللغات المَحليّة وليس باللّاتينيّة. جدير بالذِّكر أنّ كلمة رومانسيّة لم تأخذ معناها كتسمية لتَيّار أدبيّ وفنّيّ إلّا اعتبارًا من القرن الثامن عشر.

في القرن الثامن عشر استَخدم المُنظِّر الألمانيّ شليغل Schlegel (١٧٦٧-١٨٤٥) في مُؤلَّفه «دروس في الأدب الدراميّ» (١٨٠٨-١٨١١) صِفة الرومانسيّ Romantisch كنقيض لصِفة كلاسيكيّ ليَدلّ بها على الأعمال الألمانيّة المُستوحاة من تقاليد الفروسيّة في القرون الوسطى. وعنه استقت الكاتبة الفرنسيّة مدام دو

ستال Mme de Staël (١٧٦٦-١٨١٧) المَعنى الجديد لكلمة Romantique التي تَرجمتها عن الألمانيّة وأدخلتها إلى اللغة الفرنسيّة في مَقالتها «عن ألمانيا» التي كتبتها عام ١٨١٤. فيما بعد استَخدم الكاتب الفرنسيّ ستاندال Stendhal (١٧٨٣-١٨٤٣) كلمة Romanticisme كترجمة عن الإيطاليّة Romanticismo، فأطلق بذلك كلمة جديدة دخلت اللغة الفرنسيّة عام ١٨٢٣ ثُمّ استُبدِلت بكلمة Romantisme، وصارت تُستخدَم للدّلالة على تيّار جَماليّ أخذ مَنحى التجديد، مُقابِل ما هو كلاسيكيّ أي قديم.

والرومانسيّة التي تَبلورت بتأثير من الثّقافة الألمانيّة بِداية، وانتشرت في كُلّ دول أوروبا بعد ذلك، كانت المَعبر الاساسيّ عن بوادر الاحتكاك الثقافيّ بين دول أوروبا في العصور الحديثة. وقد شاعت كلمة رومانسيّة في لغات العالم وصارت تَدلّ على كُلّ ما هو حالِم ويَحمِل سِمات الوِجدانيّة والحزن والانكفاء على الذات.

أُطلقت تسمية الرومانسيّة الجديدة *Neo Romantisme* على الأعمال الأدبيّة والفنّيّة التي احتوت على صِفات الرومانسيّة دون أن تنتمي إلى نَفْس الحِقبة الزمنيّة.

والرومانسيّة هي مَوقِف فكريّ ورؤية للعالم وأسلوب في الحياة تُمثّل بالعودة إلى الطبيعة والجُنوح نحو البِدائيّة ورَفْض العقلانيّة* والرّغبة في الانكفاء على الذات وتمجيد الأنا والحساسيّة المُفرطة والقَلَق الميتافيزيقيّ والسّوداويّة. وقد أثّرت بشكل كبير على تَطوُّر الفنّ والأدب من خلال إعطائها الأولويّة للتعبير الذاتيّ والانفعاليّ ومُخاطَبة الحواسّ، مع التحرُّر من القواعد السائدة.

وقد شَكّلت الحركة الرومانسيّة نُقطة تحوُّل هامّة في تكوين العقل الأوروبي لأنّها سَمحت لِجيل كامل أن يُراجِع ماضيه من خِلال نظرة نَقديّة جديدة لأنماط الثقافة التقليديّة، وأن يَستمدّ مَصادر الإلهام من التقاليد المَحليّة، ممّا أعطى للأدب والفنّ طابعًا قوميًا.

تَزامن ظُهور الرومانسيّة مع وِلادة الرّواية فكان تأثّرها بها كبيرًا، كما أنّها طَبعت بطابَعها الشّعر والرسم والموسيقا، وكذلك المسرح، حيث شَكّلت فترة الرومانسيّة مَحطّة هامّة في تَطوُّره على الصعيد النظريّ تَجلّت في رفض المسرح الكلاسيكيّ وقواعده الصارمة والمُطالَبة بالخَلْط بين الأنواع. كما تَجلّت في ظهور الدراما* كنوع مسرحيّ جديد.

المَسْرح الرّومانسِيّ:

١ - الرّومانسيّة الألمانيّة أو ما قبل الرومانسيّة، وفيها قامت مُحاولات لإرساء قواعد التراجيديا الحديثة في ألمانيا مع الكُتّاب الذين انتّموا إلى حركة العاصفة والاندفاع *Sturm und Drang* والذين رَفضوا القواعد* المسرحيّة التي رَسّختها الكلاسيكيّة الفرنسيّة والقائمة على تقليد القُدماء، ليَعودوا بعد ذلك إلى روحيّة الكلاسيكيّة بشكل مُختلِف بعد انحسار هذا التيّار. وقد تَواكب ذلك مع ظهور الدراما البورجوازيّة *Drame bourgeois* التي سادت في القرن الثامن عشر في فرنسا وألمانيا، والتي نَظّر لها الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) في كِتاب «حِوارات الابن الطبيعيّ» الذي نشره عام ١٧٥٧، والألمانيّ غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) في «دراماتورجية هامبورغ» الذي نشر عام ١٧٦٨.

تَميّز المسرح الذي كتبه أعضاء حركة

العاصفة والاندفاع بالاستلهام من مسرح الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) ومن التراجيديا التاريخيّة بتأثير من ترجمات شليغل للمُؤلّفات الانجليزيّة إلى اللغة الألمانيّة وكتاباته النظريّة. كما تميّز أيضًا بالثّورة على المبادئ الموروثة عن أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م)، واستبدالها بما هو ذاتيّ ووِجدانيّ، وبالعودة إلى الموروث الشعبيّ القروسطي مثل نُصوص الشعراء الجَوّالين وغيرها، فكانت هذه العَودة إلى التقاليد الشعبيّة تعبيرًا عن الحِسّ الجَماعيّ في فترة سادت فيها الانقسامات السياسيّة في ألمانيا. من أهمّ كُتّاب هذه المرحلة مُؤسِّس حركة العاصفة والاندفاع ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) الذي كتب عام ١٧٧٤ دراما تاريخيّة أطلق عليها اسْم «غوتس فون برليشنغن Götz Von Berlichingen» واستوحاها من مسرح شكسبير، وبعدها مسرحيّة «فاوست». كذلك يَبرز اسْم جاكوب لنز J. Lenz (١٧٥١-١٧٩٣) الذي كتب مسرحيّة «المُربّي» (١٧٧٤) ومسرحيّة «الجنود» (١٧٧٦)، وفردريك شيللر F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) الذي كَتب مسرحيّة «اللصوص» (١٧٨٣)، ولودفيغ تيك L. Tieck (١٧٧٣-١٨٥٣) الذي كتب حَكايا دراميّة لها بُعد عَجائبيّ مثل «القِطّ ذو الجَزمة» (١٧٩٧) و«الفارس ذو اللحية الزرقاء» (١٧٩٧)، وهنريش فون كلايست H. Kleist (١٧٧٧-١٨١١) الذي كتب «الجَرّة المكسورة» (١٨٠٣).

٢-في إنجلترا حيث لم يَظهر مسرح رومانسيّ واضح المَعالم، نَجِد ما يُسمّى بالدراما الشّعريّة التي كتبها شُعراء رومانسيّون مثل اللورد بايرون Byron (١٧٨٨-١٨٢٤) وشيلي Shelly (١٧٩٢-١٨٢٢) (انظر الشّعريّ - المَسْرَح)

٣-في فرنسا كانت الرومانسيّة ثورة على الكلاسيكيّة وقواعدها التي كَبّلت الأدب والمسرح خاصّة، لذا فهي تُعتبر في مجال المسرح استمراريّة للدراما البورجوازيّة وللميلودراما* اللتين عَرَفتا انتشارًا كبيرًا في القرن الثامن عشر، ونتيجة مُباشَرة للانفتاح على الفكر الألمانيّ والأدب الإنجليزيّ.

يَعود الفضل لمدام دوستال في نشر المذهب الرومانسيّ إذ إنّها دعت لاستبدال نَموذج التراجيديا القديمة بالتراجيديا التاريخيّة التي تنتمي شخصيّاتها إلى الشعب، وإلى رَفْض القواعد بشكل عامّ ومنها قاعدة الوَحَدات الثلاث* مع الاحتفاظ بوَحدة المكان. كذلك فإنّ الكاتب الفرنسيّ بنجامان كونستان B. Constant (١٨٤٥-١٩٠٣) قد ذكر أنّ التاريخ يجب ألّا يَكون مُجرَّد إطار للتراجيديا، وإنّما الفاعل الرئيسيّ فيها، ودعا إلى استقاء النماذج من غوته وشيللر وشكسبير.

أمّا فكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٣-١٨٨٥)، فقد أعطى نظرة مُتكامِلة عن الدراما الرومانسيّة في مُقدِّمة مسرحيّة «كروميل» التي كتبها عام ١٨٣٧، وطرح فيها مفهوم الدراما بمنظور فلسفيّ. فقد قَسّم التاريخ إلى حِقَب ثلاث، واعتبر أنّ الشكل الدراميّ هو المُعبِّر الأساسيّ عن الزمن الحديث (الحِقبة الثالثة) الذي بدأ مع دُخول المسيحيّة التي تَطرح التقابُل بين الروح والجسد، والسماء والأرض. لذا فقد رأى

هوغو أنّ المسرح كأسلوب تَعبير يجب أن يُغطّي مجالات عديدة أخلاقيّة واجتماعيّة وتاريخيّة وإنسانيّة (انظر الدراما).

رَفَض هوغو مبدأ فصل الأنواع ووَحدة الطابَع في المسرح لأنّ المسرح يَجب أن يُعطي صورة مُتكامِلة عن الحياة بجانبيها المُضحِك* والمأساويّ*. كما رَفض قاعدة الوَحدات الثلاث عدا وَحدة الفعل لأنّ وَحدتَي الزمان والمكان تُشكّلان عائقًا أمام حُرّيّة تصوير الواقع على الخشبة. كما أنّه تَمسَّك بشكل كبير بمفهومَي الإيهام* ومُشابَهة الحقيقة*. ومع أنّه طرح فكرة تطوير لُغة المسرح وكتابة المسرح نَثرًا من أجل حُرّيّة أكبر في التعبير، إلّا أنّ بعض مسرحيّاته ظَلّت مكتوبة بلغة الشِّعر.

من جانب آخَر، وبتأثير من المسرح الإنجليزيّ ولا سيما الإليزابثي، طَرح هوغو مفهومَي الرفيع* والغروتسك* وتَلازمهما في الدراما كما في الحياة. كما مَيّز ما بين الحقيقة في الواقع والحقيقة في الفنّ ممّا أدخل تعديلات على مفهوم الطبيعة الجَميلة *La belle nature* في الفنّ.

من جِهة أُخرى، لم تُدخل الرومانسيّة في فرنسا تعديلات جَذريّة على العَرْض المسرحيّ، ولم تُغيِّر العَلاقة بين العَرْض والجُمهور*. وعلى الرغم من انبِهار مُنظّري الرومانسيّة الفرنسيّين بشكل أداء* المُمثّلين الإنجليز، فإنّ تقاليد الإلقاء* الخَطابيّ التي ظَلّت راسخة لَدى المُمثّلين الفرنسيّين لم تَسمح لهم بتقديم هذه النصوص كما يَنبغي لها أن تَكون، لا بل إنّ الكثير من النصوص المسرحيّة الرومانسيّة لم تُعرَض على الخشبة. فمسرحيّة «كروموِيل» لهوغو لم تُقدَّم قطّ، ومسرحيّة «لورنزاتشيو» لألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧) التي تُعتَبر نَموذجًا للكِتابة المسرحيّة الرومانسيّة لم تُعرَض بشكلها الكامل إلّا في عام ١٩٣٧ لقُصور التِّقنيّات المسرحيّة وقتها، بل وظهر في تلك الفترة مسرح يَصلُح للقراءة فقط أُطلق عليه اسْم المسرح المقروء*.

إضافة إلى ذلك فإنّ الجُمهور البورجوازيّ الفرنسيّ نَفْسه لم يَتقبّل المسرح الرومانسيّ وشخصيّاته المُشوَّهة التي تنتمي إلى الحُثالة، وفَضّل عليه عُروض الفودفيل* والكوميديا* والأوبريت* والميلودراما التي اعتادها. وتُعتَبر المعركة التي نَشبت حول مسرحيّة «هرناني» لهوغو تعبيرًا عن الانقسام الحادّ في رأي الجُمهور حول المسرح الرومانسيّ، ناهيك عن أنّ السلطة نَفْسها لم تُشجِّع هذا المسرح بسبب طَرْحه لأفكار الحُريّة والتحرُّر.

٣ - الرّومانسيّة في روسيا وأوروبا:

مع الرّومانسيّة بَدأ المسرح يأخذ طابَعًا قوميًّا في كُلّ دول أوروبا وصار يَستقي مواضيعه من التقاليد المَحليّة:

- كان تأثير الكلاسيكيّة الفرنسيّة والكلاسيكيّة المُحدَثة كبيرًا جِدًّا على روسيا في القرن الثامن عشر، وخاصّة في مَجال الكِتابة المسرحيّة. لكنّ الجِيل التالي من المسرحيّين الذين أتَوا في القرن التاسع عشر رَفضوا هذا النَّموذج واهتَمُّوا بشكسبير وشيللر كرَدّة فعل على الكلاسيكيّة، وطالبوا بمسرح له طابَع مَحلّي.

يُمثِّل الرومانسيّة في المسرح الروسي ألكسندر بوشكين A. Pouchkine (١٧٩٩-١٨٣٧) وأشهر مسرحيّاته دراما تاريخيّة *Drame*

historique بعنوان «بوريس غودونوف» (١٨٣٦) تَروي وقائع حياة الشعب الروسي، وتَخلو من وَحدتَي الزمان والمكان. كذلك نَجِد المسرحيّ ميخائيل ليرمنتوف M. Lermentov (١٨١٤-١٨٤١) الذي كَتب «الحفلة التنكُّريّة» و«رجال وأهواء» (١٨٣١).

- في بولونيا يُعتبر آدم ميكيفيتش A. Mickiewicz (١٧٩٨-١٨٥٥) مُمثِّل الرومانسيّة في بولونيا وأهمّ مسرحيّاته «الأجداد» التي كتبها عام ١٨٣٣.
- في إيطاليا أخذت الرومانسيّة طابَعًا قوميًّا وسياسيًّا في فترة الاحتلال النمساويّ. من مُنظِّري هذه الحركة ألسندرو مازوني A. Mazoni (١٧٨٥-١٨٧٣) وأهمّ كُتّابها سيلفيو بيليكو S. Pellicho (١٧٩٨-١٨٤٥).

انظر: الدراما، الرفيع، الغروتسك.

■ **الرِّيفيّ (المَسْرَح-)**

Théâtre Rifain

انظر: السّامِر.

■ **الريڤيو**

Review

Revue

انظر: عَرْض المُنَوَّعات.

ز

■ الزَّمَن في المَسْرَح

Time

Temps

الزمن مفهوم تَطرَّقت إليه مَجالات عِدَّة أهمّها الرياضيّات والفيزياء والفلسفة لأنّه يَرتبط بشكل مُباشَر بحياة الإنسان ووعيه.

من الصَّعب تحديد ماهيّة الزمن وتَلمُّس أبعاده كما هو الحال بالنِّسبة للمكان. فإدراك* الزمان كامتداد وتعاقُب وتناوُب يَتِمّ على المُستوى المادِّيّ بشكل مَوضوعيّ من خِلال العناصر التي تتأثّر به مثل الطبيعة والإنسان (تعاقُب الفصول، تتالي الليل والنهار، الولادة والموت، مظاهر الشيخوخة). لكنّ الإحساس بالزمن يَبقى أمرًا نسبيًّا وآنيًّا وذاتيًّا يَختلِف من ظرف لآخَر ومن شخص لآخَر.

اهتمّ الفلاسفة منذ القِدَم بوَضع الزمن في الأدب والفنّ. وقد مَيّز أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبيّة من خِلال الزمن. فقد اعتَبر المسرح فنّ الحاضر يُقدِّم «أفعال أشخاص يَعملون» على أنّها تَجري الآن، في حين تَروي الفنون السرديّة (ومنها الملاحم) ما حصل بصيغة الماضي.

الزَّمَن في المَسْرَح وأبْعاده:

إنّ مُحاولة تحديد ماهيّة الزمن في المسرح تَخلُق التباسًا. فهو يَرتبط بعناصر عديدة مُتنوِّعة، منها تحديد أبعاد الزمن في العَمَل (زمن امتداد العَرْض المسرحيّ وزمن امتداد الفِعل* الدراميّ، والزمن أو الفترة التاريخيّة التي تُرجِع إليها الحِكاية*). ومنها شكل التعبير عن الزمن في العمل (العَلامات الدالّة على الزمن في النصّ والعَرْض، إيقاع* النصّ والعَرْض، إيقاع الكلام والحركة* على الخشبة).

يُعتَبر الزمن من المُكوِّنات الرئيسيّة للنصّ وللعَرْض المسرحيَّين. وهو يَحمِل نَفْس الطبيعة المُركَّبة للمكان* المسرحيّ من حيث أنّه يَتجلّى على عِدّة مُستويات. لا بل إنّ إدراك الزمن مُرتبِط بإدراك أبعاد الفضاء* المسرحيّ الذي يَدور به الحدث. فبالنسبة للمكان يَتِمّ التمييز بين المَوْضِع المُقتطَع من فضاء الحياة العامّة ويُطلق عليه اسْم المكان المسرحيّ *Lieu théâtral* (وفيه يَرتسم حَيِّز اللَّعِب *Aire de jeu* مُقابِل حَيِّز الفُرْجة)، وبين مكان المُتَخَيَّل الذي يُصوَّر على الخشبة، ويُسمى مكان الحَدَث *Lieu de l'action*. كذلك بالنسبة للزمن، هناك الامتداد الزمنيّ المُقتَطع من الواقع، أي من الزمن المُعاش، ويُسمّى زمن العَرْض *Temps de la représentation*، (ويُقابله في حالة النصّ المسرحيّ زمن القِراءة *Temps de la lecture*)، وهناك الزمن الذي يَرسُمه الحدث المُتَخَيَّل المَعروض على الخشبة، ويُسمّى زمن الحَدَث *Temps de l'action*، يُمكن تَقصّي زمن الحدث في النصّ وفي العَرْض، لكنّ العلامات الدالّة عليه في كُلّ منهما تكون ذات طبيعة مُختلِفة.

زَمَن العَرْض:

هذا الزمن هو زمن المُتفرِّج* لأنّه جُزء من حاضره. ويُمكن أن نُسمّيه أيضًا زمن الاحتفال* على اعتبار أنّ حضور العَرْض المسرحيّ هو فِعلٌ مُستقطَع من الحياة العمليّة واليوميّة، ولكنّه مُختلِف عن النّشاطات الأُخرى التي يَقوم بها الإنسان. ومع ذلك فهذا الزمن هو زمن مَوضوعيّ وملموس وواقعيّ يُقاس بالساعة (نَدخل إلى المسرح في الساعة الثامنة ونَخرج منه في الساعة العاشرة). وهو زَمن يَحمل طابَع الاستمراريّة لأنّه يَمتدّ من لحظة بِداية العَرْض إلى نهايته، ويَتخلّله انقطاع فِعليّ في فترة الاستراحة. وامتداد زمن العَرْض يَختلِف حسب طبيعة العَرْض أو التقاليد المسرحيّة إذ تتراوح مُدّته بين الساعة الواحدة في العُروض القصيرة وبين الامتداد الطويل كما في عُروض الرُّباعيّات* في المسرح اليونانيّ وعُروض الأسرار* في القرون الوسطى أو عروض المسرح الشرقيّ*، الهنديّ واليابانيّ وبعض العُروض الحديثة التي يَدوم فيها العَرْض ليلة كاملة.

زَمَن الحَدَث:

زمن الحدث ليس خصوصيّة مسرحيّة إذ نَجده في كُلّ الأعمال التي تَقوم على حدث مُتَخَيَّل Fiction مِثل الرِّواية والسينما والدراما التلفزيونيّة* والدراما الإذاعيّة*. وهو زمن مُختلِف عن الزمن المُعاش أو الزّمن الواقعيّ. في المسرح يَرتبط زمن الحدث بالمُحاكاة*. فعلى الرَّغم من محاولة جعل هذا الزمن يَبدو واقعيًّا لتحقيق الإيهام*، إلّا أنّه يَظلّ خاضعًا لشُروط الزمن الأوّل، أي الزّمن الذي يَستغرِقه عَرْض الحَدَث على الخشبة. وبالتالي تُجرى عليه مُعالجة مُعيَّنة وتعديلات بحيث يَتطابق معه مثل رِواية بعض الأحداث على شكل سَرْد* أو الإيحاء بأنّ بعض الأحداث قد جَرَت خِلال فترة الاستراحة، أو من خِلال شكل التقطيع* الذي يوحي باستمراريّة الحدث.

تَتجلّى هذه المحاولات للمُطابَقة بين زمن الحدث وزمن العَرْض في المسرح الكلاسيكيّ الذي يَقوم على مبدأ وَحدة الزمان، وقاعدة مُشابَهة الحقيقة*. أمّا في المسرح المَلحميّ* فقد تَمّ التمييز بشكل واضح بين الزمنَيْن من خِلال الفَصل بين الحاضِر (زمن المُتفرِّج وزمن العَرْض) والماضي (زمن الحدث المُتخيَّل)، ويُترَك للمُتفرِّج أن يَقوم بالربط بينهما بشكل واعٍ.

والواقع أنّ الدخول في لُعبة الإيهام في المسرح هو قَبولٌ من المُتفرِّج بالتخلّي المُؤَقَّت عن الزمن الفِعليّ أو الزمن الواقعيّ ونِسيان الحاضر، والاستغراق في زمن الحَدَث المعروض. وكُلّما كان التشويق ***Suspense*** كبيرًا تَحقَّقت هذه العمليّة بشكل كامل، والعكس يكون دليل المَلل. أي أنّ إدراك هذا الزمن يَتعلّق بوضع التلقّي وبالوضع النفسيّ للمُتلقّي خِلال العَرْض.

في الحالة المُعاكِسة التي تَتطلّب من المُتفرِّج أن يَظلّ مُتيقِّظًا وأن يربِط بشكل دائم بين زمن الحدث وزمن الواقع، يُقطَع الحدث باستمرار ممّا يدفع المُتفرِّج لأن يَتذكّر واقعه ويعود إليه. وهذا ما يَقوم عليه المسرح الملحميّ والمسرح التحريضيّ* والهابننغ*. وبشكل عامّ تُشكِّل الاستراحة في مُنتصَف العرض المسرحيّ، وإسدال السِّتارة* وإضاءة الصالة، وكُلّ عناصر المسرحة* والتغريب* في العَرْض كَسْرًا للإيهام وقطعًا لزمن المُتَخَيَّل وتَذكيرًا بالزمن الفِعليّ الذي هو زمن العَرْض.

الزّمن في المَسْرح والعَلاقة بالواقع:

لا بُدّ من التمييّز بين زمن الحِكاية* بمُجملها، وبين زمن الفِعل الدراميّ الذي يَعرِض أجزاء من هذه الحِكاية على الخشبة، إذا إنّهما لا يَتطابقان بالضّرورة. فزمن الحِكاية أكثَر امتدادًا لأنّه يَحتوي على كُلّ ما يُشكّل ماضي الشخصيّات وما يَسبُق نُقطة* انطلاق الحدث من أمور. ولأنّه لا يُمكن تقديم وقائع تَمتدّ على سنوات ثلاث مثلًا على الخشبة، يَتِمّ ضغط هذه الوقائع بحيث تُعرَض في مُدّة لا تتجاوز الساعتين تقريبًا. يَفترِض ذلك تَمفصُل الأحداث بشكل مُعيَّن ضِمن الفعل الدراميّ، وحذف الكثير من التفاصيل، واستبدال الكثير من الوقائع بالسَّرْد. ويَكون على المُتفرِّج أن يَقوم بعمليّة بِناء الحكاية من نُقطة انطلاق الحَدَث إلى نُقطة الوصول، وبمَلء فَراغات النصّ الزمنيّة. وبالتالي فإنّ إدراك الزمن في المسرح ليس مُجرّد قِراءة لعَلامات وإنّما هو عمليّة بناء.

من ناحية أُخرى فإنّ زمن الحدث المُتَخَيَّل بكُلّ مُكوّناته هو زمن إرجاعيّ يُعيد إلى واقع ما حقيقيّ أو مُتخَيَّل. وهو يَتبدّى من خِلال عَلاقة البِداية بالنهاية كتحوُّل وكَصيرورة. وبالتالي فإنّ المُتفرِّج يَربِط باستمرار بين ما يَراه وبين عالَمه الخاصّ ممّا يَخلُق عَلاقة جَدليّة بين زمن المُتَخَيَّل وواقع المُتفرِّج.

انطلاقًا من هذه العلاقة الجَدليّة، فإنّ كُلّ عمليّة مسرحيّة تَطرح بشكل أو بآخر تساؤلات حول الزمن الذي تُرجع إليه، خاصّة وأنّ هناك أبعادًا ثلاثة للعمليّة المسرحيّة هي: ١- زمن الحِكاية التي يَرويها الحدث المُتَخَيَّل. ٢- زمن صِياغة الحكاية في عَمَل ما، أي زمن الكِتابة. ٣-زَمن تقديم العمل ويَرتبط بزمن المُتلقّي. هذه الأبعاد بتقاطُعها تُوضِح العَلاقة بين زمن الحدث المُتَخَيَّل وزمن العَرْض.

ومسألة تَوضُّع العمل المسرحيّ في الزمن هي قَضيّة رئيسيّة في تحديد أسلوب العمل المسرحيّ. فعمل الكاتب والمُخرِج* يَكمُن في خَلْق رابط ما بين هذين الزمنين. كذلك فإن عمليّة قِراءة* المسرح وتحديد عَلاقته بالواقع لا بُدّ من أن تَنطلق من تحديد طبيعة وامتداد كلّ من هذين الزمنين وفهم العَلاقة بينهما. ويُمكن الحديث عن خِيار إخراجيّ أو عن قِراءة المُخرج عندما يُدخِل على العمل المسرحيّ بُعدًا زمنيًّا جديدًا لم يَتجلّى من خِلال الزمن الإرجاعيّ فقط، وإنّما من خِلال طرحه لتَمفصُل جديد للنصّ وتقديمه لنهاية مُختلِفة. والإرجاع إلى زمن المُتفرِّج من خِلال القِراءة الجديدة هو نوع من الإسقاط يَتِمّ بشكل مُباشَر أو غير مباشَر على الزمن المُعاصِر.

اختلفت مُعالجة الزمن في المسرح باختلاف الدراماتورجيّة* وباختلاف النظرة إلى الزمن كصَيرورة تاريخيّة. ففي المسرح الكلاسيكيّ يَبدو الزمن مُغيّبًا، وكأنّ الحدث يَتِمّ خارج التاريخ، في حين أنّ مسرحيّات الإنجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) والمسرحيّات الواقعيّة* والرومانسيّة* تُوضِّع الحدث ضِمن زمن تاريخيّ مُحدَّد وتطرح الفعل الدراميّ كصَيرورة، ممّا يجعل العَلاقة بالتاريخ تَبدو أوضح. وفي مسرحيّات الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤)، يَمتدّ الزمن طويلًا للتأكيد على عجز الشخصيّات عن الفعل، بينما يُعبِّر الزمن في مسرح الحياة اليوميّة* عن رَتابة الأيّام وتشابُهها. في مسرح العَبَث*، يكون البُعد التكراريّ والعودة إلى نُقطة البِداية مُؤشّرًا على ثَبات زمنيّ وعلى انتِفاء الصَّيرورة التاريخيّة والتطوُّر من خِلال الزمن. أمّا المسرح داخِل

المسرح* فيُشكّل حالة خاصّة في التعامل مع الزمن لأنّه يَخلُق ضِمن الحَيّزَيْن المكانيَّين اللذين يَفترِضهما هذا الأسلوب حَيّزَيْن زمانيّين أيضًا ممّا يَعكِس نظرة التباسيّة إلى عَلاقة المسرح بالواقع.

المُكوِّنات الدّالّة على الزَّمَن في المَسْرَح:

يَتِمّ التعبير عن الزمن في النصّ من خِلال الإرشادات الإخراجيّة* وكُلّ ما يُحدِّد زمن الحدث ضِمن الحوار*. في العَرْض يَتِمّ ذلك من خِلال علامات ذات وظيفة إرجاعيّة مُباشَرة تُعيد إلى فترة زمنيّة مُعيَّنة (شكل المكان والديكور* وطِراز الأغراض والأكسسوار* وقِطَع الأثاث والأزياء، الإضاءة* التي تُوحي بليل أو نهار). هناك أيضًا عَلامات غير مُباشَرة تَتطلّب من المُتفرِّج أن يُفكِّكها ليُدرك الزمن كامتداد (تغيير الديكور من فصل لآخر، التحوُّلات التي تَبدو في مَظهر عُنصر من العناصر كاهتراء العَرَبة التدريجيّ في عَرْض «الأمّ شجاعة» للألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦).

لكنّ الزمن في المسرح لا يَقتصر على كونه إرجاعًا لفَترة أو حِقبة زمنيّة أو امتدادًا، وإنّما هو أيضًا تَحوّل وصَيرورة تُعبِّر عنها ديناميكيّة الفعل المسرحيّ عِبر انتقاله من بِداية إلى نِهاية. في هذه الحالة لا تكون العناصر المُعبِّرة عن الزمن مادّيّة وملموسة، وإنّما تُستنبَط من شكل كِتابة النصّ والعَرْض. من هذه العناصر التغيُّرات التي تَطرأ على الشخصيّة* في عَلاقتها بالشخصيّات الأُخرى ضِمن الحدث. ومنها إيقاع النصّ (إيقاع سريع أو بطيء تَخلقُه كَثرة الأحداث أو نُدرتها، ويَتحكّم به وجود الصِّراع* أو غيابه، وشكل تقطيع النصّ في عَلاقته بتَمفصُل الأجزاء)، ومنها إيقاع العَرْض الذي يَتجلّى في أسلوب الأداء* (ثقيل ومُفخَّم، لُعَبيّ وسريع)، وفي شكل الإلقاء* (سرعة الكلام، تبادُل جُمل قصيرة أو مقاطع طويلة)، وحركة المُمثِّلين على الخشبة (حركة بَطيئة، ثَبات ووضعيّات جامدة، أو على العكس، حركة سريعة وقَفَزات وتشكيلات حَركيّة مُتغيِّرة).

انظر: التأريخيّة، التقطيع.

■ الزِّيّ المَسْرَحِيّ **Costume**

Costume

الزِّيّ المسرحيّ هو اللِّباس الذي يَرتديه المُمثِّل* في العَرْض أثناء أدائه للدَّور، ويَلعب دَورًا أساسيًّا في تَحوُّل المُمثِّل من ذاته كإنسان إلى الشخصيّة التي يؤدّيها.

يَرتبِط الزِّيّ المسرحيّ بغيره من مُكوِّنات العَرْض وعلى الأخصّ القِناع* والماكياج* والديكور* والأكسسوار* والغَرَض* المسرحيّ.

وللزِّيّ المسرحيّ دَور دراميّ هامّ، فهو يُعرِّف بزمان ومكان الحدث وبهُوِيّة الشخصيّات ووضعها الاجتماعيّ والنفسيّ. كما أنّه يُعتَبر من العناصر التي تُحدِّد جَماليّة العَرْض من خِلال ألوانه وخُطوطه وحجمه، إضافة إلى دَوره في تحديد حركة* جسد المُمثِّل في الفضاء* المسرحيّ.

الزِّيّ المَسْرَحِيّ عَبْر التّاريخ:

يُمكن دراسة الزِّيّ المسرحيّ من خِلال عَلاقته بالأعراف* المسرحيّة، وبالتقاليد الجَماليّة المُختلِفة، ومن خِلال عَلاقته بالمُحاكاة* عِبر العصور وفي الحَضارات المُختلِفة.

قبل تَشكُّل المسرح، كانت للزِّيّ وظيفة دِينيّة تَرتبط مُباشَرة بالطَّقس*. فقد كان جُزءًا من عمليّة التنكُّر في أشكال كائنات خارقة يَرمي الطَّقس للاحتفال بها وعبادتها واتّقاء شَرّها،

ومن الأمثلة على ذلك التنكُّر بهيئة مخلوقات حيوانيّة هي الساتير Satyres في طُقوس عِبادة ديونيزوس في اليونان القديمة. في مراحل أخرى، كانت نوعيّة الأزياء تَنسجم مع مفاهيم دِينيّة أو جَماليّة أو اجتماعيّة تَطرح مفهوم الخير والشرّ والجميل والقبيح والمقبول والمرفوض من خِلال رَوامز* لَونيّة أو شَكلانيّة. وتلك هي الوظيفة الرمزيّة للزِّيّ المسرحي. مع تَطوُّر وضع الملابس في الحياة الاجتماعيّة، تَشكَّلت أعراف مسرحيّة بَحتة أعطت الزِّيّ المسرحيّ وظيفة دراميّة هي التعريف بالشخصيّات أو الأدوار.

تَنوَّع دَور الزِّيّ المسرحيّ في العَرْض من دراماتورجية* لأخرى ومن حضارة لأخرى:

- في المسرح الشرقيّ* التقليديّ، يُشكِّل الزِّيّ المسرحيّ المُعقَّد والغَنيّ بألوانه وتفاصيله الجُزءَ الأساسيّ في جَماليّة العَرْض في فضاء مسرحيّ فارغ، إضافة إلى دَوره في التعريف بالشخصيّات ودَورها في الحدث (انظر النو، الكابوكي، الكيوغن).
- في التراجيديا* الإغريقيّة، كان الزِّيّ المسرحيّ وسيلة لتمييز البَطَل* عن بَقيّة الشخصيّات وعن الجَوقة*، إذ كان لِباسه يُجهَّز بحَشوات على الصَّدْر والظهر، إضافة إلى انتِعاله قباقيب مُرتفعة تَزيد قامته طولًا، ووضعه لِقناع يُكبِّر الصوت. كذلك كان التعرُّف على وظيفة بَقيّة الشخصيّات يَتِمّ من خِلال لون اللِّباس وشكله.
- في الكوميديا* الرومانيّة، كان لون الزِّيّ يَلعب دَورًا في تحديد أنماط الشخصيّات (اللِّباس الأبيض يَدلّ على العجائز والرَّماديّ على الطُّفيليّين والأصفر على البَغايا).
- في عُروض الأخلاقيّات* في القرون الوسطى حيث تُجسِّد الشخصيّات المَجازيّة *Allégorie* صِفات ومفاهيم مُجرَّدة، كان اللون الأبيض في الزِّيّ المسرحيّ يُستخدَم للرحمة والأخضر للحقيقة والأحمر للشَّهوة والغرائز.
- في عُروض الأسرار* في القرون الوسطى، لم يَكن بالإمكان مُطابَقة الزِّيّ المَسرحيّ مع فترة تاريخيّة مُحدَّدة بسبب الطابَع الخاصّ للحَدَث (قِصّة الخليقة والقِيامة إلخ)؛ وكانت ملابس المُمثِّلين فخمة وغالية تُضاف إليها بعض التفاصيل للدَّلالة على وظيفة الشخصيّات (أجنحة للملائكة وقرون وأظلاف حيوانيّة للشياطين)، كما كانت الألوان تَتناسب مع نوعيّة الشخصيّات المُستمَدّة من القِصص الدينيّة (يَرتدي المُمثِّل الذي يُؤدّي دَور الربّ ثوبًا أبيض والسيِّدة العذراء ثوبًا أزرق والخَطاة ثيابًا حمراء).
- في الكوميديا ديللارته* تُشكِّل ألوان الأزياء مع القِناع روامز* تُحدِّد كُلّ شخصيّة من الشخصيّات النَّمَطيّة* مِثل بانتالوني وأرلكان وبريغيلا، وتَسمح للمُتفرِّج* بالتعرُّف عليها مُباشَرة.

كذلك يُنبئنا تاريخ المسرح عن حالات عديدة كانت فيها للزِّيّ المسرحيّ وظيفة جَماليّة بَحتة ابتعدت به عن أية مُطابَقة تاريخيّة مع الشخصيّة ومع زمن الحدث، وهذا ما نَجده في المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ حيث كانت أزياء الشخصيّات ملابس فخمة حَسَب الطِّراز السائد في العصر، وكانت تُقدَّم هديّة من النُّبَلاء الذين يَرعَون الفِرَق المسرحيّة دون أن تَتطابق بالضَّرورة مع المَرجع التاريخيّ للحدث.

في القرن الثامن عشر اعتُبر الزِّيّ المسرحيّ عُنصرًا من عناصر التوصُّل إلى مُشابهة الحقيقة* في المسرح. تَرافق ذلك مع تَطوُّر مفهوم الشخصيّة التي صارت أقرب إلى الحالة

الإنسانيّة. فأصبح اختيار الأزياء يَتمّ من منظور المُحاكاة وتقليد الواقع. وبدأ الاتجاه لتحقيق التطابُق بين الزِّيّ المسرحيّ وبين طِراز الملابس في زمن الحدث. وصارت هناك مُحاولة للربط بين ما هو جَماليّ وما هو حقيقيّ. وقد أدّى ذلك إلى تغيُّر في النظرة التي كانت سائدة إلى الزِّيّ المسرحيّ.

لَعب المُمثِّلون أيضًا دَورهم في تطوير الزِّيّ المسرحيّ، وعلى الأخصّ في المرحلة الرومانسيّة*. فقد رَفضوا الملابس الثقيلة التي تُعيق حَركتهم وحاولوا المُطابَقة بين الأزياء وبين ما يَتطلَّبه الدَّور والمرحلة التاريخيّة. وقد كان لظهور الواقعيّة* والطبيعيّة* دَوره في تعميق هذا الاتِّجاه حيث اكتسب الزِّيّ المسرحيّ وظيفة جديدة هي وظيفة إيحائيّة بوَسَط ما وبِمَنْبِت اجتماعيّ مُعيَّن. كذلك كان لظهور الإخراج* دَوره في الاهتمام بدَور كُلِّ عُنصر من العناصر في العَرْض المسرحيّ ومن بينها الأزياء.

لكنّ نهاية القرن التاسع عشر شَهِدت اتّجاهًا مُعاكِسًا للتوجُّه الواقعيّ. فقد ظهرت اتِّجاهات طليعيّة في المسرح منها التَّكعيبيّة* والسرياليّة* والرَّمزيّة* والتعبيريّة* والبِنائيّة* رفضت مَبدأ تصوير الواقع ورفضت دور الزِّيّ المسرحيّ في تحقيق المُحاكاة، وإنّما جعلته وسيلة لرَسْم رُؤية مُعيَّنة للإنسان الجديد الذي تَحوَّل إلى شيء وإلى ما يُشبه الآلة: ففي أعمال المُخرِجين الروسيين فْسيفولود ميرخولد S. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) ويفغيني ڤاختانغوف E. Vakhtangov (١٨٨٣-١٩٢٢)، كان المُمثِّلون يَرتدون لِباس العمل الأزرق ويَتحرَّكون كالآلات (انظر البيوميكانيك). كذلك صار الزِّيّ المسرحيّ في اتِّجاهات أُخرى جُزءًا لا يَتجزّأ من الديكور حيث تَحوَّلت الخشبة بما تَحتويه إلى لوحة بتأثير من الرّسّامين الكِبار الذين عَمِلوا في المسرح (انظر الباليه الروسية، الرسم والمسرح).

أعطى المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) للزِّيّ المسرحيّ وظيفة نَفعيّة ودَلاليّة لها أيضًا بُعد رمزيّ كبير. وجعل من مُكوِّناته أغراضًا مُستقِلّة وعناصر مُتفرِّدة لها دَلالاتها في الحدث (حِذاء إيڤيت الأحمر في مسرحيّة «الأم شجاعة»)، فطرح من خِلال ذلك عَلاقة جديدة بين الزِّيّ وبين الواقع. وقد رَفَض أن يَتحدَّد دَور الزِّيّ في العَرْض بالتعريف بالشخصيّة فقط، وأراد له أن يَكون علامة مُتعدِّدة الدَّلالات تُظهر عَلاقة الشخصيّة بالحدث وبالمجتمع فتَكون دالّة على الغستوس* الاجتماعيّ.

استمرّ هذا التوجُّه في المسرح الحديث، وعلى الأخصّ في مرحلة التجريب في السِّتّينات والسبعينات من هذا القرن حيث صار هناك تَنوُّع كبير في التعامُل بشكل واعٍ مع الزِّيّ المسرحيّ وطِرازه. إذ صار يَتِمّ مَثلًا تقديم الكلاسيكيّات بأزياء حديثة للتأكيد على مُعاصَرة أحداثها، أو تُستخدَم الأزياء المُرتبِطة بأعراف مُعيَّنة من خِلال التأكيد على دَورها الطَّقسيّ كما في عُروض المُخرِجة الفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) للتراجيديا اليونانيّة.

كذلك ظهرت اتِّجاهات أُخرى تأخذ بعين الاعتبار العَلاقة بين الزِّيّ وحركة المُمثِّل، إذ أنّ بعض المُخرِجين صاروا يُفضِّلون إجراء التدريبات بالزِّيّ الكامل لضبط حركة المُمثِّل بناء عليه، أو إلغاء الزِّيّ المسرحيّ نِهائيًّا مع الاحتفاظ بملابس التدريب لإبراز حَركَة الجسد.

على الصعيد العَمَليّ، صار تصميم الأزياء المسرحيّة اختصاصًا مُستقِلًا. وصار تَنفيذها يتم في مشاغل خاصة. كما أنّ بعض مصممي

الديكور والسينوغرافيا* اعتبروا الأزياء جُزءًا من عملهم فصاروا يُصمِّمونها بحيث تَنسجم مع الرُّؤية الجَماليّة للعمل.

على الصعيد النظريّ ظهرت دِراسات هامّة حول الزِّيّ المسرحيّ. فقد توقّفت السميولوجيا* عند أبعاده الدَّلاليّة التي تَتبدّى من خِلال الطِّراز واللون والمادّة. وتَناولته كعَلامة لها عَلاقة ببَقيّة المنظومات الدَّلاليّة في العَرْض. وأبرزت عَلاقته بالشخصيّة والفضاء وحركة جسد المُمثِّل، وأهمّ الدِّراسات في هذا المَجال مَقال الناقد الفرنسيّ رولان بارت R. Barthes «أمراض الزِّيّ المسرحيّ».

لم يُولِ المسرح العربيّ الزِّيّ المسرحيّ عِناية خاصّة إلّا في حالات نادرة كان تصميم الزِّيّ المسرحيّ يَتِمّ فيها بناء على تَصوُّر إخراجيّ واضح ودقيق كما في مسرحيّة «إسماعيل باشا» للتونسيّ محمد ادريس (١٩٤٤-) على سبيل المِثال. وقد ظَلّ اختيار المَلابس للعُروض المسرحيّة أو التلفزيونيّة يَتِمّ بِناء على ما يوجَد في المُستودَعات، أو يَتِمّ تصميمها بِناء على خطوط عريضة لا تَستنِد إلى دِراسة عِلميّة لحاجات كُلّ عرض على حِدَة وعلى الأخصّ العُروض التاريخيّة، وكأنّ دَور الزِّيّ هو الإيحاء بالسِّياق التاريخيّ في عُموميّاته فقط (العِمامة والعَباءة المُذهَّبة في أي عَرْض من التاريخ العربيّ، الفُستان العريض المَنفوخ لأيّ عَرْض من التاريخ الغربيّ).

س

■ السّامِر/السَّمَر Samar

Samar

حَفَلات السَّمَر شكل من أشكال الفُرْجة* له طابَع احتفاليّ معروف في كثير من البلدان العربيّة، وفي مصر يُعرف باسْم السّامِر.

يُعتبر السامر المصري الشكل الأكثر اكتمالًا، فهو نوع من العَرْض المفتوح يُساهم فيه أبناء القرية بعد انتهائهم من يوم عمل، وخاصّة في أُمسيات الصيف بعد الحَصاد. ولهذا العَرْض طابَع الارتجال* الذي يَتِمّ بِناء على سيناريو* مُحدَّد. فهو يَطرح وينتقد من خِلال المُحاكاة التهكُّميّة* أحداثًا من الحياة اليوميّة للقرية ومن الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة المَحلّيّة المعروفة للجميع. وقد اعتَبر الكاتب المصري يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) صِيغة السامر حالة تَمسرُح مَيَّزها عن الفُرْجة العاديّة.

يُفتَتح العَرْض بألعاب الحاوي تَليها رقصة فمسرحيّة. وتَبدأ المسرحيّة عادة بسَرْد مُلخَّص الحِكاية أو القضيّة التي ستُعرَض ثُمّ يَقوم أهل القرية بارتجال وقائعها. يَنتهي العَرْض بعد ذلك بسَرْد جُزء من مَلحمة أو سِيرة شَعبيّة بمُصاحَبة الرَّبابة، كما أنّ الموسيقى والرقص يُشكّلان عناصر هامّة في العَرْض تُصاحب الأداء أو تَفصِل بين المَشاهد. ونَجد في مسرحيّة «ليالي الحَصاد» للكاتب المصري محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣) استِعادة لِصيغة السامر ضِمن قالَب مسرحيّ، كما أنّ توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٧٠) استَلهم صِيغة السامر في مسرحيّته «الزمار» (١٩٣٠).

والشخصيّة الرئيسيّة في أغلب عُروض السامر هي شخصيّة الفرفور التي تُمثِّل ابن البلد وتَتميّز بالذّكاء والفِطنة والمَرَح، وهي تَستخدم صفاتها تلك في النقد (انظر المُهرِّج). ويُشكِّل الفرفور مع السيِّد ثُنائيًّا شبه دائم في المسرحيّات الشعبيّة والارتجاليّة في مصر. ونَجِد في مسرحيّة يوسف إدريس «الفرافير» استِخدامًا مُعاصِرًا لشخصيّة الفرفور، كما أنّ اللبنانيّ يعقوب الشدراوي (١٩٣٤-) استَند إلى هذه الشخصيّة في مسرحيّته «الطرطور».

يُشير بعض النقّاد إلى أنّ عرض السامر يُشبه بتِقنيّاته الكوميديا ديللارته* الإيطاليّة التي يُمكن أن تكون قد عُرفت في مصر عن طريق الفِرق الأجنبيّة التي جاءت مع حملة نابليون عام ١٧٩٨. وقد يَكون نتيجة لاتِّصال مصر بأوروبا (توفيق الحكيم). كما أنّ الناقد المصريّ علي الراعي في كتابه «الكوميديا المُرتَجلة» قارن شخصيّة الفرفور بشخصيّات الكوميديا ديللارته*.

وقد لَفت صيغة السامر نَظر المسرحيّين المصريّين اعتبارًا من الستّينات من هذا القرن ووجدوا فيها مادّة لتجديد المسرح في مصر وتأصيله. ومن أهمّ من دعا إلى استخدام شكل السامر لخلق مَسرح مصريّ أصيل يوسف إدريس في مقالته «نحو مسرح مصري» (١٩٦٤)، وكذا

فعل توفيق الحكيم في كتابه «قالبنا المسرحي» (١٩٦٧).

المَسْرَح الرِّيفِيّ théâtre Rifain

تَرافقت الدَّعوة إلى استِخدام صيغة السامر في المَسرح مع الرغبة في خَلْق مسرح جديد بَعيدًا عن ثَقافة المدينة السائدة، ومع مُحاولة اكتشاف أشكال الفُرْجة الشَّعبيّة في المُجتمع الزراعيّ، ومع الرَّغبة في استِلهام المواضيع المعروفة في الذاكرة الشَّعبيّة في ما سُمّي بالمسرح الرِّيفيّ. وقد دعا المتحمِّسون لهذه الحركة إلى تأسيس مسرح وطنيّ بالمعنى الشَّعبيّ مُعتبرين أنّ المسرح الرِّيفيّ هو الذي يُصوِّر الوجه الحقيقيّ للشَّعب المَجهول على صعيد الأدب.

ضِمن هذا التوجُّه تُعتبَر مسرحيّة «الصَّفقة» (١٩٥٦) لتوفيق الحكيم أوّل مسرحيّة عن الرِّيف في المسرح المصريّ، كُتبت بعدها مسرحيّات مثل «وابور الطحين» لنعمان عاشور (١٩١٨-١٩٨٧)، ومسرحيتي «المحروسة» و«كفر البطيخ» لسعد الدين وهبة (١٩٢٥-)، ومسرحيّة «الفخ» لألفريد فرج (١٩٢٩-)، وكذلك ثُلاثيّة نجيب سرور (١٩٣٢-١٩٧٨) «ياسين وبهية»، «ياليل يا قمر»، «يا بهية وخبريني»، ومسرحيّة «الهلافيت» لمحمود دياب. كذلك فإنّ مسرحيّة «غزير الليل» التي قَدَّمتها فرقة الورشة عام ١٩٩٣ من إخراج المصري حسن الجريتلي (١٩٤٨-) استَخْدمتْ صيغة السامر وكُلّ أبعاد أشكال الفُرْجة في الريف ووظفتها دراميًا.

ومع أنّ الهدف من المسرح الريفيّ كان خَلق شكل فُرْجة يَتوجَّه إلى جُمهور واسع، إلّا أنّ عُروض هذه المسرحيّات لم تَخرج عن نِطاق مسرح ثقافة المدينة.

انظر: أشكال الفُرْجة.

■ السِّتارَة Curtain
Rideau

عُنصر من عناصر المكان* المسرحيّ ويَدخل في نطاق التجهيزات التِّقنيّة للعَمارة المسرحيّة*.

عَرف المسرح الغربيّ، وعلى الأخصّ في المسارح المَبنيّة على طريقة العُلْبة الإيطاليّة* عِدّة أنواع من الستائر تَختلف في مواقعها ووظائفها ضِمن الخشبة: فهناك سِتارة مُقدِّمة الخشبة ***Rideau d'avant-scène*** وهي السِّتارة التي تُستعمَل للفصل بين الخشبة* والصالة ولِكَتْم الضجيج والضوء ولإخفاء الديكور* قبل بِداية العَرْض، ولذلك تُصنع عادة من المُخمل السميك. أما سِتارة خَلفيّة الخشبة ***Rideau du fond de scène*** فتَفصِل بين الخشبة والكواليس* الموجودة في العُمق، وقد جرت العادة أن تكون لوحة خلفيّة* مرسومة بطريقة خِداع البَصَر ***Trompe l'œil*** لتُعطي الانطباع بالامتِداد في اتِّجاه العُمق، وتُعتبر في هذه الحالة جُزءًا من الديكور. أمّا السِّتارة الحديديّة ***Rideau de fer*** التي تُسبَل من الأعلى وتَفصِل الصالة عن الخشبة تمامًا فلها وظيفة عمليّة هي منع انتشار الحريق. كذلك يُطلق اسْم مَعطِف أرلكان ***Manteau d'Arlequin*** (نسبة إلى أرلكان وهو إحدى الشخصيّات النَمطيّة* في الكوميديا ديللارته*) على الإطار القُماشيّ الثابت الذي يُحدِّد واجهة الخشبة. والتسمية مأخوذة من طريقة ظهور واختفاء أرلكان المُفاجئة خلف هذه الستائر التي كان يَستخدمها أحيانًا كمَعطِف يُغطّيه، أو لأنّه كان يأتي لتسلية المُتفرِّجين أمامها ريثما يَتمّ تغيير الديكور على الخشبة.

اختلفت وظيفة السِّتارة باختلاف الأعراف* المسرحيّة عِبر العصور، وباختلاف طبيعة المكان (عَمارة مسرحيّة أو مسرح في الهواء الطَّلْق)،

وطبيعة العَرْض:
- في المسرح اليوناني القديم كانت الستارة قماشية تغطي جزءًا محددًا من مكان العرض في مقدمة الخشبة *Proscenium*.
- في المسرح الرومانيّ كان للسِّتارة نَفْس الاستعمال، لكن تمّ التمييز بين السِّتارة الفاصلة **Siparium** التي كانت تُستخدم في التجهيزات الخَلفيّة، وبين السِّتارة التي تُخفي الخَشبة عن أعين المُتفرِّجين **Aulaeum**.
- في مسرح القرون الوسطى وعصر النهضة حيث كان الديكور المُتزامِن *Décor simultané* يَتوزّع في عِدّة أماكن من الخشبة، لم تَكن هناك حاجة لِستارة تَحجُب الخَشبة برُمّتها عند تغيير الديكور، بل كانت توجَد ستائر صغيرة تُخفي بعض أجزاء الخشبة لكي تَلفِت الانتباه إليه عند فتحها. في الخشبة الاليزابثية *Scène élisabéthaine* في إنجلترا كانت توجَد سِتارة تُخفي القسم الخَلفيّ من الخشبة والجُزء العُلويّ الذي يَقع في الطابق الثاني. وفي صالات المسرح الإسبانيّ الكورّال *Corral* كان السِّتارة الموجودة في خَلفيّة الخشبة تُفتح بشكل مُفاجئ عندما يُراد تقديم مَشهد ذي أهمِّيّة دراميّة خاصّة.

في القرن السابع عشر في إيطاليا ثُمّ في فرنسا وبَقيّة دول أوروبا، صارت للسِّتارة وظيفة جديدة ضِمن التعديلات الجَذريّة التي جرت على المكان المسرحيّ وعلى الديكور. ففي مسرح العُلبة الإيطاليّة الذي يقوم على علاقة المُجابهة بين الصالة والخشبة، تَغيَّر مفهوم الديكور من ديكور مُتزامِن إلى ديكور وحيد أو مُتتالٍ يقوم على تطبيق قواعد المنظور* لتحقيق الإيهام*، وبالتالي لَعِبت السِّتارة دَور الفصل بين حَيِّزَيْن مكانيّين وبين زمَنَيْن: حَيِّز وزمان المُتفرِّج أي الواقع، وحَيِّز وزمان العَرْض أي عالَم الإيهام.

بعد ذلك ظَلّت السِّتارة تُستخدَم في كُلّ الأشكال* المسرحيّة التي تَفترِض الإيهام مع تنويعات تَختلِف باختلاف البلدان وصارت جُزءًا من الأعراف المسرحيّة. من هذه التنويعات ما يَتعلّق بلون السِّتارة (خضراء، حمراء إلخ) وبطريقة فتحها (من الأسفل إلى الأعلى على الطريقة الألمانيّة، ومن الوسط نحو الجوانب على الطريقة اليونانيّة والإيطاليّة، وبالشكلين معًا على الطريقة الفرنسيّة). كذلك اختلف توقيت رَفْع السِّتارة وإسدالها ضِمن العَرْض المسرحيّ، فقد كانت طوال القرن السابع عشر تُرفَع في بِداية العَرْض (أو بعد الاستهلال* في المسرح الإنجليزيّ) ولا تُسدَل إلّا في نهايته. ثُمّ صارت في نهاية القرن الثامن عشر تُسدَل بشكل مُنتظِم في نهاية كُلّ فصل وفي فترة الاستراحة، فصارت لها وظيفة إعلان التقطيع*، ولَعبتْ بذلك نَفْس الدَّور الذي كان للفواصل* في الماضي. في يومنا هذا، ومع غياب السِّتارة في كثير من العُروض صار يُعوَّض عن دَورها في التقطيع بالظُّلمة بين المَشاهد واللوحات، أو بعنصر آخَر.

ضِمن تنظيره لفنّ الأوبرا* ولدراما المُستقبَل، أولى الألمانيّ ريتشارد ڤاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) طريقة فَتْح السِّتارة اهتمامًا خاصًّا، فقد أكّد على كونها الحد الفاصل بين عالَم مِثاليّ هو عالَم الحدث الدراميّ، وبين عالَم الواقع في صالة المُتفرِّجين، ولذلك فَرَض أن تُرفَع إلى الجوانِب بشكل تَدريجيّ بحيث يَكون للدُّخول في عالَم الخَيال طابَع السِّحْر.

في يومنا هذا، مع تَطوُّر النظرة إلى سينوغرافيا المكان المسرحيّ، لم يَعُد وجود

السِّتارة أو غيابها مُجرَّد عُرف مسرحيّ أو ضرورة تِقنيّة، وإنّما صار عمليّة واعية وخِيارًا إخراجيًّا. فغياب السِّتارة في كثير من العُروض المُعاصِرة يُقصَد به تحقيق نوع من الاستمراريّة بين الصالة والخشبة وكشف آليّة العمل المسرحيّ. كذلك فإنّ استخدامها بشكل مُغايِر للعادة يُلفِت النظر إلى وجودها، فتصير بذلك عاملًا من عوامل كَسْر الإيهام وإعلان المسرحة*، وهذا ما نَجده في كثير من عُروض مسرح الحياة اليوميّة* حيث تُستبدل السِّتارة التقليديّة بقِطعة قُماش تُفتح باليد ولا تُغطّي إلّا جُزءًا بسيطًا من فضاء العَرْض. في بعض الأحيان تُستبدَل السِّتارة ببدائل أُخرى (واجهة زُجاجيّة، غِلالة شفّافة، شبكة جِداريّة) لإظهار عدم التواصل أو للتأكيد على مفهوم الجِدار الرابع* أو للتذكير بعمليّة الفُرجة والتلصّص، أو لإضفاء جوّ من الحُلم على العَرْض المسرحيّ. كذلك أكّدت بعض العُروض المُعاصِرة على دَور السِّتارة كَعلامة دَلاليّة تُساهِم في خَلْق المَعنى. ففي عَرْض «هاملت» للمُخرِج الروسيّ يوري ليوبيموف I. Lioubimov (-١٩١٧) تَحوّلت السِّتارة إلى عَرَض* مسرحيّ يُحدِّد أبعاد المكان والزمان (مادتها الصُّوفيّة تُوحي بشتاء الدانمارك البارد، والثُّقوب التي تَتخلّلها وتَسمح بالتلصُّص توحي بالسجن). وفي عرض «بُستان الكَرَز» الذي قَدَّمه المُخرِج الإيطاليّ جورجيو ستريلر G. Strehler (-١٩٢١) كانت السِّتارة الشفّافة المُغطّاة بزُهور الكَرَز الورديّة إرجاعًا إلى المكان الذي أعطى اسْمه للمسرحيّة، ولزمن الطُّفولة الجميل.

■ الستوديو — Studio
Studio

انظر: التَّجريب والمَسْرَح.

■ السَّرْد — Narration
Récit

كلمة Narration مُشتقّة من الفعل اللّاتينيّ Narrare الذي يعني روى وسَرَد، وكلمة Récit مأخوذة من الفِعل اللّاتينيّ Recitare الذي يعني قَرأ وتلا بصوت عالٍ. وهُما تُستخدمان للدَّلالة على نوعيّة الخِطاب* الناتجة عن فعل السرد والرواية، ويُقابلهما في اللغة العربيّة السّرد والقَصّ والرِّواية.

تُطلَق هذه التسميات على شكل من أشكال القول يَقوم على رِواية حدث ما أو مجموعة أحداث من ابتكار الخَيال أو من الواقع، ويَفترض وجود راوٍ.

يُشكّل السَّرْد الأساس الذي انبثقت عنه أنواع رِوائيّة مَنظومة شِعرًا ثُمّ نثرًا وكُلّ أشكال الأدب الشَّفَويّ الذي عرفته الحَضارات القديمة مِثل الملحمة والسِّيرة والحِكاية الشَّعبيّة والرِّواية والقِصّة، وكُلّ أشكال الفُرْجة* التي تَقوم على الرِّواية والقَصّ. وتَستنِد هذه الأشكال في مُعظمها إلى وجود شخصيّة تَروي مثل الحكواتيّ* والراويّ والمُحدِّث والقَوّال والمُنشِد والمَداح. وقد شكّل السَّرْد أساس المسرح الشرقيّ* القديم الذي يَعود بأصوله إلى رِواية ملاحم الماهاباهاراتا والرامايانا. كذلك كان السَّرْد نشاطًا أساسيًّا في الحَلَقات التي كانت تُقام على هامش الأسواق والاحتفالات في المُدن والقُرى في مِنطقة البحر المتوسط (المداح والحكواتي).

ميّز أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) في كتابه «فنّ الشِّعر» ما بين مُحاكاة الفعل بالفعل ومُحاكاة الفعل بالرِّواية عنه، أي أنّه فَصَل بين التمثيل كعَرْض للحدث على أنّه يَحدث هُنا/ الآن، وبين السَّرْد كاسترجاع لحدث من الماضي عن طريق رِوايته في الحاضر (انظر المُحاكاة

وتصوير الواقع).

شكّل السرد بمعناه القديم Diegesis مَجالًا للبحث في النقد الحديث، وقد ميَّز الناقد الفرنسيّ جيرار جونيت G. Genette بين عِدّة مُستويات للسَّرْد أو الرِّواية:

١ - المضمون (القِصّة أو الحِكاية)، أي تَتابع أحداث حقيقيّة أو مُتخيَّلة تُكوِّن مضمون القول السَّرْدي.

٢ - شَكْل الخِطاب أو القالَب السَّرْديّ الشَّفَويّ أو المكتوب.

٣ - فِعل السَّرْد بحَدّ ذاته أو القَصّ كنشاط إنساني ويَقوم به قاصّ أو راوٍ.

جدير بالذِّكر أنّ النقد الحديث وعلى الأخصّ نظرية السَّرْد Narratologie اعتبَر السرد بالمعنى الأوّل الأساس الذي تَقوم عليه كُلّ أشكال الكتابة بما فيها المسرح على اعتبار أنّ الحِكاية* تُشكِّل البُنية العميقة للنصّ المسرحيّ، وهذا ما سمح بتطبيق الدِّراسات التي انصبَّت على الحَكايا والسَّرْد في مَجال المسرح (انظر البُنيويّة والمسرح). وقد تَوقَّفت هذه الدِّراسات عند الاختلاف الجَذريّ بين المسرح والأجناس الرِّوائيّة من خِلال مسألة وُجهة النظر *Point de vue*. فهي في الأشكال الرِّوائيّة مُرتبِطة بوجود الراوي (سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيّات) الذي يَطرح الأحداث كما يَراها، بينما تَتبعثَر وجهة النظر في المسرح حيث يَختفي صاحب الخِطاب وراء الشخصيّات.

السَّرْد في المَسْرَح:

على الرَّغم من أنّ استخدام السَّرْد في المسرح ولا سيّما المسرح الدراميّ منه لم يكن مُحبَّذًا، إلّا أنّ المسرح لجأ إليه بشكل كبير كَضرورة دِراميّة عمليّة. وقد شَكّل السرد في المسرح اليونانيّ والمسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ حَلًّا لمَا تَتطلّبه القواعد* المسرحيّة الصارمة على صعيد الكِتابة من تكثيف لزمن الحَدَث، والالتزام بوَحدة المكان فيه. ولهذه الأسباب وغيرها قُبِل السَّرْد وتَمّ التعامل مع وجوده في العمل المسرحيّ كعُرف من الأعراف* المسرحيّة.

والواقع أنّ السَّرْد في المسرح يُلبّي ضَرورة دراميّة تَكمُن في تعريف القارئ أو المُشاهِد بما كان يَجري قبل بِداية المسرحيّة، ولذلك كانت المُقدِّمة* في المسرحيّات الكلاسيكيّة تَحتوي دائمًا على سَرْد يأتي ضِمن مونولوغ* أو ضِمن حِوار* بين شخصيّتين إحداهما تَجهل ما تَعرفه الشخصيّة الأُخرى وتَرويه لها. وقد ارتبط السَّرْد عادة بالشخصيّة الثانويّة (الرسول أو كاتِم الأسرار*). ويَتضمَّن السَّرْد عادة حَدَثًا من الماضي البعيد أو القريب يَقع خارج الخشبة، عدا حالات استثنائيّة يَكون فيها إبلاغًا ورِواية لِمَا يَحصُل خارج الخشبة في نَفْس وقت السَّرْد وهذا ما يُطلق عليه في لغة المَسرح اسْم النَّظر عَبر الجِدار *Teichoscopie*.

وقد خضع استِخدام السَّرْد في المسرح لشروط مُحدَّدة مثل تلك التي وَضعها الناقد الفرنسيّ الأب دوبينياك Abbé d'Aubignac في القرن السابع عشر في فصل «الرِّوايات» «Des Narrations»، حيث اعتَبر أنّ السَّرْد يُمكن أن يَكون طويلًا في المُقدِّمة وقصيرًا خِلال مَجرى الحَبْكة* وفي الخاتمة*، وأنّه يجب أن يكون مُبرَّرًا لكيلا يَكسِر مَنطقيّة الحَدَث.

السَّرْد والقَواعِد المَسْرَحِيَّة:

١ - السَّرْد ووَحدة المكان: يَسمح السَّرْد بالتعريف بما يجري خارج الخشبة في أماكن أُخرى ولا يُمكن تقديمه على الخشبة لكيلا

تُخرَق وَحدة المكان.

٢ - السَّرْد ووَحدة الزمان: يَسمح السَّرْد بالتعريف بماضي الشخصيّات وكُلّ ما يَسبُق بِداية الفعل* الدراميّ (انظر نُقطة انطلاق الحَدَث، الوَحدات الثلاث)، ويَسمح كذلك بالتعريف في بِداية كُلّ فصل بما حصل في الزَّمن المُتقطِّع الذي يَفترضه الانتقال من فصل لآخر، ممّا يَسمح للكاتب أن يُصوِّر عددًا من الحوادث ضِمن دَورة شمسيّة واحدة حَسَب قاعدة وَحدة الزمان، وهو بذلك يَخدُم مبدأ التكثيف الذي يَقوم عليه المسرح الدراميّ. ففي مسرحيّة «السيد» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) يَروي رودريغ بمَقطع واحد تفاصيل المعركة التي يَفترِض أنّها استمرّت عِدّة ساعات.

٣ - السَّرد وقاعدتا حُسْن اللِّياقة* ومُشابَهة الحَقيقة*: يَسمح السَّرْد، وعلى الأخصّ في خاتمة المسرحيّة برواية تفاصيل موت البَطَل بدلًا من تقديم الحَدَث على الخشبة، وهو ما كان مَرفوضًا باسْم قاعدة حُسْن اللِّياقة وكذلك قاعدة مُشابَهة الحقيقة. وغالبًا ما يُروى الحدث الخارق رِواية أيضًا فيَكون السَّرْد في هذه الحالة وسيلة لتقديم ما لا يُمكن تقديمه كفِعل على الخشبة لضَرورات تِقنيّة أيضًا، وهذا ما نَجده في مسرحيّة «أندروماك» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) حيث يَقوم أورست برِواية كُلّ ما جرى في المَعبَد، وفي خاتمة مسرحيّة «فيدرا» لراسين حيث تُروى حادثة صِراع هيبوليتيس مع الوحش لصُعوبة تقديمها على الخشبة.

وبشكل عامّ فإنّ السَّرْد بكُلّ مُبرِّراته يَخدُم قاعدة وَحدة الفعل الدراميّ لأنّه يَسمح بالتركيز على فعل واحد.

السَّرْد في المَسْرَح الحَديث:

في نَقْده للمسرح الأرسططاليّ والدراميّ لجأ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) إلى صِيغة المسرح الملحميّ* التي تَقوم على مبدأ الرِّواية. فقد اعتَبر بريشت السَّرْد قالَبًا يَتضمّن ما هو دراميّ ويَسمح بتقديم الأحداث ضِمن امتداد زَمنيّ، مع تَبيان أنّها جَرت في الماضي كما في الملحمة، ويَسمح أيضًا بالتوقُّف عندها والتعليق عليها، كما هو الحال في مَسرحيَّتَيْه «دائرة الطباشير القوقازية» و«الأم شجاعة» وغيرهما.

وقد استفاد بريشت من القالَب السَّرديّ ليُدخل على مسرحيّاته عناصر التغريب* التي تُشكِّل قَطعًا في استمراريّة الحدث، وتَكسِر الإيهام* من خِلال التأكيد على ظُروف إنتاج الكلام، لأنّ السَّرْد في المسرح الملحميّ (على العكس من المسرح الدراميّ) يُقدِّم نفسه على أنّه سَرْد مقصود، وهو يُؤدّي إلى التغريب من خِلال عناصر واضحة تُؤدّي إلى تفكيك المضمون عِبْر تقديمه على شكل سَرْد وحِوار، ومن ثَمّ على شكل أُغنية أو تَوَجُّه* إلى الجُمهور أو معلومة مكتوبة على لافتات. من العناصر التي تَتعلَّق مُباشَرة بالسَّرْد وتُؤدّي إلى التغريب وجود الراوي كدَور مُستقِلّ، وكشخصيّة خارج الحدث. وسَرْد الراوي وتعليقه على الحدث يَسمح للمُتفرِّج* أن يَحكُم بموضوعيّة أكبر. وفي بعض الحالات (في المسرح التعليميّ* على الأخصّ) يَستحِثّه على أن يَتدخَّل من أجل تغيير سيناريو الواقعة، وهذا ما نَجده في خاتمة مسرحيّة «الذي يقول لا والذي يقول نعم» وغيرها. كذلك فإنّ السَّرْد يَلعب دَورًا أساسيًّا في تحديد شكل الأداء* الذي

تَطلَّبه بريشت والذي يَقوم على تمثيل الحَدَث وروايته معًا، وفي بعض الحالات الخروج عن الدَّور والتحوُّل إلى راوٍ. وقد استلهَمَ بريشت هذه التِّقنيّة من المسرح الشرقيّ.

في المسرح الحديث أصبح استخدام السَّرْد خِيارًا واعيًا في الفترة التي تلاشت فيها الحدود بين الأنواع* المسرحيّة وغابت القواعد التي تُحدِّد ما هو مقبول وما هو مرفوض في المسرح. فبتأثير من بريشت ونتيجة للانفتاح على المسرح الشرقيّ والشعبيّ، نَلحَظ عودة كثيفة في المسرح المُعاصِر إلى الأشكال السَّرديّة من خِلال استخدام تِقنيّات المسرح الملحميّ (الراوي أو الحَكَواتيّ، المُمثِّل/المؤدّي والراوي بنفس الوقت)، وهذا ما نَجده في أعمال فرقة مسرح الشمس في فرنسا وفرقة مسرح شكسبير المَلَكيّة، وعُروض المُخرِج البريطانيّ بيتر بروك P. Brook (-١٩٢٥) والفرنسيّ أنطوان ڤيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠).

من ناحية أخرى، ومع تَطوُّر التِّقنيّات المسرحيّة والخُروج من بوتقة أعراف الكِتابة الدراميّة، عَرفتِ الكتابة المسرحيّة دَفعًا جديدًا أخرجها عن نِطاق الجِنس الأدبيّ المُحدَّد وأُفرد للسَّرْد مكانة أكبر في النصّ المسرحيّ وهذا ما بَيَّنه الباحث الفرنسيّ جان بيير سارازاك J.P. Sarrazac في كتاب «مستقبل الدراما». وبالفعل هناك نصوص عديدة كُتبت اعتبارًا من الخمسينات من هذا القرن يُشكِّل السَّرْد الجُزء الأكبر فيها إن لم يَشغَل النصّ بأكمله. من هذه النصوص مسرحيّة «الشريط الأخير» للكاتب الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، ومسرحيّة «المظاهر خدّاعة» للكاتب النمساويّ توماس بيرنهارد T. Bernhard (١٩٣١-١٩٨٩). كذلك عرف المسرح حركة إعداد* هامّة وسَعَتْ الربرتوار* من خِلال تقديم نصوص روائيّة على الخشبة مع المُحافَظة على الطابَع السرديّ بحيث يَدخل الدراميّ في قالَب السَّرْد، وهذا ما نَجده في مسرحيّة «أورلاندو» التي قَدَّمها الأميركيّ روبرت ويلسون R. Wilson (-١٩٤١) عن رِواية لفرجينيا وولف V. Woolf، ومسرحيّة «كاترين» التي قَدَّمها المُخرِج الفرنسيّ أنطوان ڤيتيز بإعداد عن رِواية «أجراس بال» للكاتب الفرنسيّ لويس أراغون L. Aragon وملحمة «الماهاباهاراتا» من إخراج بيتر بروك.

عَرَف المسرح العربيّ منذ الستّينات نَفْس هذا التطوُّر باتِّجاه تَنضير المسرح من خِلال اللُّجوء إلى القالَب السَّرْديّ خاصّة وأنّ القَصّ يُشكِّل جُزءًا من الذائقة العامّة ومن التُّراث الشَّفَويّ في المِنطقة، ومن أشكال فُرْجة تَقوم في غالبيتها العُظمى على القَصّ والسَّرْد (الحَكَواتي والراوي والسامر*)، وهذا ما نَجده في نصوص مسرحيّة مكتوبة مِثل «ليالي الحَصاد» للمصري محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣)، وفي عُروض مسرحيّة مثل «سوق عُكاظ» للمغربيّ الطيب الصديقي (-١٩٣٧)، و«حكايا ١٩٣٦» و«أيّام الخيام» اللتين قدّمهما اللبناني روجيه عساف (-١٩٤١) بِناء على الرِّوايات الشَّعبيّة التي تُشكِّل التاريخ اليوميّ فاعتمدها كتِقنيّة كِتابة جماعيّة وكأساس لبِناء العَرْض، ومسرحيّة «العتب ع النظر» التي أخرجها اللبنانيّ يعقوب الشدراوي (-١٩٣٤) ومسرحيّة «غزير الليل» التي أخرجها المصريّ حسن الجريتلي (-١٩٤٨) مع فرقة الورشة.

انظر: الخِطاب المسرحيّ.

■ السُّرْياليّة والمَسْرَح — Surrealism — *Surréalisme*

السرياليّة كلمة فرنسيّة مَنحوتة من كلمتَيْ Sur

= فوق وRéalisme = الواقعيّة، وهي تعني ما يَتجاوز الواقع. استُخدمت التسمية بلَفْظها الفرنسيّ في سائر اللُّغات للدَّلالة على تيّار جَماليّ ظهر في العشرينات من هذا القرن في فرنسا أوّلًا ثُمّ انتشر في أوروبا والعالم وكانت له تَجلّياته في الرسم والرِّواية والشِّعر والمسرح.

ابتَدع هذه التسمية الشاعر الفرنسيّ غيّوم أبولينير G. Apollinaire (١٨٨٠-١٩١٨) عندما وصف مسرحيّة «استعراض» التي كَتَبها الفرنسيّ جـان كـوكـتـو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) وأخرجها راقص الباليه الروسيّ سيرج دياغليف S. Diaghliev (١٨٧٢-١٩٢٩) وصَمّم الديكور لها الرسّام الإسبانيّ بابلو بيكاسو P. Picasso فكانت مزيجًا غير مَألوف لعناصر الشِّعر والرَّسم والرقص والمسرح.

السُّرْياليّة كَمَذْهَب جَماليّ:

ارتكزتِ السّرياليّة على رفض المنظور الغربيّ الذي يَطرح العالَم من خلال ثُنائيّات مُتناقِضة (واقعيّ/خَياليّ - عَقلانيّ/لاعقلانيّ - فكر/فعل - روح/مادّة)، وعلى رَفْض كُلّ ما يَفصِل الفنّ عن الحياة ويَجعله تابعًا لها. وقد أعطت السرياليّة طابَع التجريب للفنّ والأدب من خِلال هذا الرَّفض، وعبر محاولتها التعمُّق في تحليل العالَم والفكر. كذلك أضفتْ عليهما طابَع العَبَث لأنّها استَخدمتْ تِقنيّات إبداع جَديدة كُلّيًّا تكسِر بديهيّات الفكر التقليديّ، وهذا ما جعل المَعايير النقديّة القديمة تَقِف عاجزة أمام حركة الإبداع الجديدة هذه، وتُضطرّ لتطوير نَفْسها وأدواتها.

لم تُحدِّد السرياليّة نَفْسها في إطار مُغلَق فقد انفتحت على آفاق نظريّة وفلسفيّة مُتعدِّدة منها الماركسيّة في طرحها لجَدليّة التحوُّل، ومنها نظريّة عالِم النفس النمساويّ سيغموند فرويد S. Freud في تفسير أفعال الإنسان على ضَوء اللّاشعور، كما استَوعبتْ أفكار الشاعر الفرنسيّ آرتور رامبو A. Rimbaud الذي طالب بتغيير الحياة برُمّتها. كذلك كانت السرياليّة استمرارًا للدادائيّة* التي سبَقتها إلّا أنّها اختَلفتْ عنها في بعض النواحي، فقد طَرحتِ السرياليّة نَفْسها كمَوقِف من عمليّة الإبداع وإطارًا له، في حين كانت الدادائيّة حركة عَدَميّة لا تَطرح أيّة رُؤية للعالَم.

شَكّلت السرياليّة الضربَة القاصمة للواقعيّة لأنّها أعادت النظر كُلّيًّا بمفهوم المُحاكاة وتصوير الواقع*، وذلك في مُحاولتها البحث عمّا هو أكثر صِدقًا وغِنًى من الواقع كما يَتبدّى في ظاهره. فالمَرجع الذي تَستمِدّ منه الأعمال السرياليّة هو اللّاوعي بإرهاصاته، والكوابيس والأحلام. وحتّى عندما تَستقي عناصرها من الواقع فإنّها تَربِط هذه العناصر بعَلاقات جديدة غير مُتوقَّعة، وهذا يُبرِّر التَّعريف الذي أطلقه الشاعر الفرنسيّ لوترِيامون Lautréamon «السرياليّة هي التقاء مِظلّة وآلة خياطة على مِنضدة تَشريح».

المَسْرَح السُّرْياليّ:

لم تُشكِّل السرياليّة تيّارًا مُتكامِلًا في المسرح لأنّها في جوهرها رَفضت تَماهي الإنسان في شَخصيّة غريبة عنه، واعتبرت أنّ الفرد يَجب أن يسعى لمعرفة حقيقة ذاته للتوصُّل إلى شفافيّة الأنا لَديه. أي أنّها رَفضت المسرح في أساسه واعتَبرتْه «فنًّا عَقلانيًّا يَرتبِط بنِظام اجتماعيّ» كما ورد في بَيان السرياليّة الذي صاغه الرسّام الفرنسيّ أندريه بروتون A. Breton عام ١٩٢٤. والواقع أنّ ما عُرف في البِداية باسْم المسرح

السرياليّ هو نِتاج كُتّاب لم يَلتزموا تَمامًا بإطار التجمُّع السرياليّ مثل الفرنسيّين أرمان سالاكرو A. Salacrou (١٨٩٩-١٩٨٩) وجورج نوڤو G. Neveux (١٩٠٠-١٩٨٢) وأنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) وروجيه ڤيتراك R. Vitrac (١٨٩٩-١٩٥٢) واللبنانيّ جورج شحادة (١٩١٠-١٩٨٩).

وفي كُلّ الأحوال كان للسرياليّة تأثيرها على الكتابة المسرحيّة وعلى شكل العَرْض. فمع أنّها لم تُحطِّم اللغة في المسرح على عكس ما جرى في مَجال الشِّعر، إلّا أنّها أثّرت في البُنية المسرحيّة فنَسفتِ الحِكاية* وكَسَرت التتالي والتجانُس المَنطقيّ بين عناصرها، وأدخلت على المسرح مواضيع مُستمَدَّة من الحُلم والحُبّ المَجنون والتحوُّل العجائبيّ والعُنف ممّا جعل المسرح قالَبًا للفانتازيا والسُّخرية.

كذلك كان للسرياليّة دَورها في إدخال طابَع التجريب* على المسرح وفي رَبطه بالفنون التشكيليّة والأدب، خاصّة وأنّ الكثير من الرسّامين والأدباء ضِمن تجمّع مدرسة باريس شاركوا في أعمال مسرحيّة سرياليّة (انظر الرسم والمسرح).

لم تَفرُز السرياليّة إنتاجًا مسرحيًّا غزيرًا، كما أنّ معظم المسرحيّات السرياليّة لم تُقدَّم على الخشبة. من أهمّ المسرحيّات السرياليّة في فرنسا «التهافت على النِّظام» لجورج ميشيل G. Michel (١٩٢٦-)، و«دعوة عامّة» و«أسرار الحب» لروجيه ڤيتراك، وفيهما استَخدم تِقنيّة الكِتابة الأوتوماتيكيّة، و«ڤيكتور أو أولاد السلطة» (١٩٢٨)، و«جولييت أو مفتاح الأحلام» (١٩٣٠) لجورج نوڤو، و«ساحة النجمة» لروبير ديسنوس R. Desnos (١٩٠٠-١٩٤٥)، و«عرسان برج إيفل» و«أورفيوس» لجان كوكتو.

كذلك فإنّ بعض الشُّعراء السرياليّين الفرنسيّين مثل لويس أراغون L. Aragon وديسنوس وبروتون وغيرهم قاموا بكِتابة بعض النصوص الجَماعيّة مِثل مسرحيّة «كنز اليسوعيّين» ومسرحية «كم الطقس جميل» وغيرها.

أنظر: الدادائيّة.

■ **سُلْطان الطُّلْبَة**

انظر: الحَماقات (عُروض الـ).

■ **سميولوجيا المَسْرَح Theatre Semiology/ Semiotics**

Sémiologie théâtrale/ Sémiotique

كلمة Sémiologie مأخوذة من اليونانيّة Sema التي تعني العَلامة. في اللغة العربيّة تُستعمَل الكلمة بلفظها الأجنبيّ سميولوجيا وسيميوطيقا Sémiotique أو تُعرَّب إلى سيمياء، أو تُترجَم بعِلْم الدِّلالة أو الدِّلالات أو عِلْم العَلامات، أو الأعراضيّة (من أعراض المَرَض).

تَرتكز السميولوجيا العامّة على مفهوم العَلامة بشِقَّيْها الدالّ *Signifiant* والمدلول *Signifié*، كما طَرحها عالِم اللغة السويسريّ فرديناند دو سوسور F. Saussure، وبأقطابها الثلاثة الدال والمدلول والمَرجِع *Référent*، كما طرحها الفيلسوف الأميركيّ شارل ساندرس بيرس Ch.S. Pierce.

أخذت السميولوجيا ضِمن مسارها الطويل الذي يَعود في أصوله إلى الفلسفات القديمة تَوجُّهات عديدة منها الفلسفيّ واللُّغويّ. وهي في كُلّ هذه التوجُّهات تُقدِّم مَنهج بحث يَدرس كيفيّة إنتاج العَلامات في مُختلِف المَجالات الإنسانيّة في المجتمع (الكلام وشكل اللِّباس وطريقة الإعلانات وغيرها)، وذلك من خِلال توضيعها

ضِمن منظومات لها روامزها الخاصّة، واعتبارها مَجالات دَلاليّة.

تُعتبر السميولوجيا المسرحيّة جُزءًا من السميولوجيا العامّة التي طَرحت لغة نقديّة جديدة استعارتها من علوم اللغة. والسميولوجيا المسرحيّة تَسعى لأن تُقدِّم مَنهجًا مُتكامِلًا لتحليل العمل المسرحيّ (النصّ والعَرْض) على اعتبار أنّ كُلًا منهما يُشكِّل لغة Langage مُتكامِلة ومُستقِلّة. وهي تَبحث في المنظومات الدَّلاليّة التي تُكوِّن هذه اللغة، وفي وسائل إنتاج المعنى خِلافًا للعلوم النقديّة التقليديّة التي تُركِّز على البَحث عن المَعنى بحَدّ ذاته.

تَطوّرت السميولوجيا المسرحيّة عِبر تاريخها باتجاهين يَتقاطعان عَمليًّا هما سميولوجيا الدَّلالة Sémiologie de la signification، وتَبحث فيما تُمثِّله العَلامة بالنسبة لمُستخدِمها، وسميولوجيا التواصُل Sémiologie de la communication، وتَبحث في آليّة تَشكيل رَوامز الرِّسالة أي الترميز *Encodage* من قِبَل الفريق المُنتِج للعمل المسرحيّ، وفك الرَّوامز *Décodage* من قِبَل المُتلقّي، أي آليّة تَبادُل العَلامات (انظر التواصُل).

تَوافقت وِلادة السميولوجيا المسرحيّة مع النظرة الجديدة إلى المسرح كفنّ لا كنوع أدبيّ، وقد ارتبطت في البداية مع اتّجاه البحث عن خُصوصيّة اللغة المسرحيّة، ثُمّ أخذت مَنحى جديدًا مع انفتاح المسرح على بَقيّة فنون العرض.

يُمكن أن نُميِّز في تاريخ تَطوُّر السميولوجيا المسرحيّة مَراحِل ثلاثًا:

في مرحلة أُولى واعتبارًا من الثلاثينات من هذا القرن، وُضعتِ الأسس الأُولى لسميولوجيا المَسرح ضِمن حَلقة براغ التي اعتَمدت على الدراسات اللُّغويّة لسوسور وعلى الدِّراسات البُنيويّة (ڤلاديمير بروب V. Propp واتيين سوريو E. Souriau)، وعلى الدِّراسات حول الشِّعريّة Poétique التي قام بها الشّكلانيّون الروس (انظر الشكلانيّة والمسرح). وقد تَركَّزت دِراسات هذه المرحلة على تحديد ماهيّة العَلامة ووضعها في المسرح (أوتوكار زيخ O. Zich ويان موكاروفسكي Y. Mukarövsky)، مع اعتبار كُلّ ما في المسرح عَلامة تَتجاوز الوظيفة النَّفعيّة لتكتسِب وظيفة رَمزيّة ودَلاليّة. كذلك اعتُبرت العَلامة وَحدة أوَّليّة في تركيب المَعنى، ودُرست ديناميكيّتها وتَحوّلها (فردريك هونزل F. Honzl)، وعَلاقتها بالأعراف* المسرحيّة من خِلال دراسات تطبيقيّة كتحليل العَلامات في المسرح الشَّعبيّ* وفي المسرح الشرقيّ* (سيرج بوغاتيريف S. Bogatyrev)، هذا إضافة إلى الدِّراسات حول الإنسان والغَرَض (بروساك Brüsak وفيلتروسكي Veltrüsky). تزامنت هذه الدِّراسات التطبيقيّة مع حَرَكة التّجديد في المسرح في بِداية القرن ومع تجارِب الطليعة التي انصبّت على العَرْض المسرحيّ في الغرب وعلى الأخصّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) والفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨).

المرحلة الثانية، وبدأتْ مع تَعرُّف الغرب الأوروبيّ وأمريكا على أبحاث حَلْقة براغ والشكلانيّين الروس وذلك في الستّينات والسبعينات من هذا القرن. وتُعتبر مُحاضرة البولونيّ تادوتز كافزان T. Kowzan حول «العَلامة في المسرح» (١٩٧٠)، وكتابه «الأدب والفُرجة في علاقاتها الجَماليّة والثيماتيّة والسميولوجيّة» (١٩٧٥) بُحوثًا رائدة في هذا المَجال لأنّه يعود إليه الفضل في التعريف

بِدراسات حَلْقة براغ، وفي اعتبار أنّ كُلّ العناصر في المسرح عَلامات، وفي تصنيف العلامات في ١٣ نوعًا من المَنظومات السَّمْعيّة (الحِوار والموسيقى والمُؤثِّرات الصوتيّة) والبَصَريّة (نَظم ألوان، حركة المُمثِّل على الخشبة، توزيع الأغراض والديكور)، مع التمييز بين العلامة الطبيعيّة والعَلامة المُصطنَعة مُعتمِدًا في ذلك على موكاروفسكي.

تُعتبَر هذه المرحلة مرحلة تحديد وصياغة لماهيّة السميولوجيا المسرحيّة (كير إيلام K. Ilam «سميولوجيا المسرح والدراما» ١٩٨٠) ومُحاولة تطبيقها فِعليًّا على النصّ والعَرْض (ميشيل كورڤان M. Corvin وآن أوبرسفلد A. Ubersfeld).

يُمكن تحديد ملامح هذه المرحلة من خِلال المواضيع الأساسيّة التي تَوقّفت عندها، ومنها إشكاليّة العَلاقة بين النصّ والعَرْض، وخُصوصيّة المَنظومات الدَّلاليّة في كُلّ من النصّ والعَرْض، وطبيعة التواصُل* في المسرح.

كذلك طَرحتْ دِراسات هذه المرحلة مَفهوم القِراءة* (رولان بارت R. Barthes) حيث اعتُبر العَرْض المسرحيّ نَصًّا مُستقِلًّا مِثله مِثْل النصّ المكتوب، لكنّ طبيعة العلامات فيه مُختلِفة. كذلك دُرِست طبيعة العَلاقة بين النصّ والعَرْض (آن أوبرسفلد «قراءة المسرح» (١٩٧٧) و«مدرسة المتفرج» (١٩٨١). كما أنّ البلجيكيّ أندريه هلبو A. Helbo تَناول سميولوجيا العَرْض، والعَلاقة بالمرجع أي بالعالَم الخارجيّ، وكذلك فَعل الإيطاليّ أومبرتو إيكو U. Ecco والفرنسيّة إيڤلين إرتل E. Ertel.

ضِمن مفهوم القراءة أيضًا تَوقّفت السميولوجيا المسرحيّة عند أولويّة القراءة الشموليّة التي تَنطلق من البُنية العَميقة للعمل، أو تلك التي تَنطلق من الجُزئيّات (العَلامات كوَحدات صُغرى)، وتَمّ تطبيق الدِّراسات البُنيويّة حول السَّرْد* ونَموذج القُوى الفاعلة* (ألغريداس غريماس A. Greimas وبروب وسوريو) وذلك في مُحاولة لتخطّي دِراسة العَلامة إلى ما هو تحديد للدراميّ في المسرح (آن أوبرسفلد).

كذلك ظهرت دِراسات حول مَسار عمليّة التواصُل* في المسرح انطلاقًا من التواصُل في اللغة فطُرِحت عمليّة التواصُل في المسرح كإشكاليّة. ففي الدراسات التي كتبها جورج مونان G. Mounin وآن أوبرسفلد وأومبرتو إيكو وماركو دي ماريني M. Marinis، تَمّ التوقُّف عند خُصوصيّة التواصُل في المسرح من خِلال طبيعة الرسالة وتَعدُّديّة مُكوِّناتها وطبيعة التلقّي، وهذا ما أدّى إلى طرح مَفهوم الاستقبال* في المسرح (باتريس بافيس P. Pavis ومدرسة كونستانس الألمانية Ecole de Constance).

لم تَستطع الدِّراسات السميولوجيّة في هذه المرحلة أن تُشكِّل مَنهجًا مُتكامِلًا لأنّها تَبعثرت في مناحٍ مُتعدِّدة ولأنّها انغلقت على نَفْسها لفترة ما، فكان من الضروريّ أن تَنفتح على عُلوم أخرى لتَنضُر وسائلها، وهذا هو تَوجُّه المرحلة الثالثة في تاريخ السميولوجيا المسرحيّة.

المرحلة الثالثة: وفيها تَمّ تَخطّي السميولوجيا الكلاسيكيّة لأنّها انغلقت على مادّة البحث ولم تَربطه بِسِياق إنتاجه (ظروف الكِتابة). وقد تَمّت في هذه المرحلة محاولة الاستفادة من تَطوُّر المناهج العِلميّة الأُخرى لتنضير السميولوجيا المسرحيّة وأدواتها (السوسيولوجيا والأنتروبولوجيا وعِلْم النَّفْس والبراغماتيّة *Pragmatique*)، ممّا أدى إلى ظهور تَوجُّهات جديدة مثل السوسيوسميولوجيا وغيرها (الألمانية إريكا فيتشرليتش E. Fichterlitsh). وبَدلًا من

تحليل البُنية في العمل الواحد، تَوجُّه البحث نحو التلاقُح الثقافيّ أو المُثاقَفة Interculturalité ونحو التداخُل النصّيّ أو التناصّ Intertextualité.

من أهمّ توجُّهات السميولوجيا المسرحيّة في هذه المرحلة أيضًا دِراسة الخِطاب* والكلام حين يَكون بمَثابة الفِعل Actes de langage بخُصوصيّتهما في المسرح (البراغماتيّة المُتأثِّرة ببيرس)، وذلك في مُحاولة لتَخطّي نَماذج البحث المُستقاة من نظريّة السَّرْد Narratologie والتي كانت تُطبَّق سابقًا. ضِمن هذا التوجُّه تَمّ النظر إلى عمليّة التواصُل في المسرح من خِلال مَنظور العَلاقة المسرحيّة *La Relation Théâtrale* التي تأخذ بعين الاعتبار المُتفرِّج* وليس الجُمهور*، واعتُبِر العَرْض رسالة في حالة تركيب، ممّا أدّى إلى انفتاح البحث على بسيكولوجيا التلقّي والإدراك*، واعتبار تركيب وتفكيك المَعنى عمليّة إبداعيّة.

■ **سوسيولوجيا المَسْرَح Sociology of theater**
Sociologie du théâtre

السوسيولوجيا تَسمية حديثة لِعلْم الاجتِماع Science sociale وقد نحتَها فيلسوف المَذهب الوضعيّ الفرنسيّ أوغست كونت Auguste Comte عام ١٨٣٩ من société = مجتمع وlogos = خِطاب. وقد حافظت اللغة العربيّة على ترجمة التسميّة القديمة (عِلْم الاجتِماع).

والسوسيولوجيا عِلم يَدرس المُجتمعات الإنسانيّة وما يَرتبِط بها من وقائع اجتماعيّة واقتصاديّة. وقد وسّع هذا العِلْم مَجالات وأُفُق بَحثه بِداية في فرنسا مع أوغست كونت وإميل دوركهايم E. Durkheim الذي وَضَع قواعد المَنهج السوسيولوجيّ في ١٨٩٥، ثُمّ في أميركا حيث ظهر ما يُسمى السوسيولوجيا الاختباريّة Sociologie expérimentale. في تَطوُّر لاحِق، وبعد أن بَدأت السوسيولوجيا بالاهتِمام بمواضيع لها علاقة بالجوانب الاجتماعيّة والاقتصاديّة للمجتمعات كموضوع العمل والصِّناعة والمعرفة وغيرها، بدأ تطبيقها على الفنّ والأدب بشكل عامّ ثُمّ على المسرح.

تُعتبر سوسيولوجيا المسرح جُزءًا من سوسيولوجيا الفنّ. وهي علم حديث نسبيًّا تَولَّد من عُلوم أُخرى سبقته، واغتنى بتأثيرات التاريخ والفلسفة والأنتروبولوجيا* والسميولوجيا* وغيرها من العلوم الإنسانيّة. وقد تَطوَّر بسرعة كبيرة وباتِّجاهات مُتعدّدة اعتبارًا من السبعينات. ويُمكن تحديد تاريخ وِلادة هذا الفرع من السوسيولوجيا مع صُدور دِراسة عالِم الاجتماع الفرنسيّ جورج غورفتش G. Gurvitch «سوسيولوجيا المسرح» في عام ١٩٥٦.

تَهتمّ سوسيولوجيا المسرح بِدراسة المسرح من الناحية الاجتماعيّة، وهي تبحثُ في مُختلِف أنواع العَلاقات التي تَربط بين المُمارسة المسرحيّة والمجتمعات التي تُشكِّل الأرضيّة التي ظَهرت فيها. كما أنّها تُوسِّع هامش ما يَدخل في إطار المسرح لِيَشمُل مُختلِف أشكال التعبير الاحتفاليّة الجَماعيّة. ومن الدِّراسات الهامّة في هذا المجال الأبحاث التي كَتبها عام ١٩٦٥ عالِم الاجتماع الفرنسيّ جان دوفينو J. Duvignaud ومنها «سوسيولوجيا المسرح» و«سوسيولوجيا الظِّلال الجَماعيّة»، وفيهما يُحدِّد معنى مفهوم الاحتِفال* ويُميِّز بين ما يُسميه الاحتفال الاجتماعيّ والاحتفال المسرحيّ.

لم تَتمكّن سوسيولوجيا المسرح من إيجاد ملامحها الخاصّة التي تُميِّزها عن المناهج الأُخرى إلّا عندما انطلقت من التساؤل حول

دَور المسرح في المُجتمع، وبذلك حَدَّدت مَجالاتها باتجاهَيْن مُتكاملين: كيف يُمكن للمنهجيّة السوسيولوجيّة أن تُساعد على فَهْم المسرح - الذي هو بجوهره حَدَث اجتماعيّ - كظاهرة اجتماعيّة؛ وكيف يُمكن للمسرح أن يُساعد على فهم الظواهر الاجتماعيّة، أي دراسة المجتمع وما هو اجتماعيّ كحالة استعراضيّة، أي من الزاوية المسرحيّة. ومن الأبحاث الهامّة في هذا المَجال دِراسات الباحث الأميركيّ إروين غوفمان E. Goffman الذي يَعتبر كُلّ مَظاهر الحياة الاجتماعيّة مَظاهر استعراضيّة أو تَصرُّفات ممسرحة تَحمِل بُعدًا مسرحيًّا لأنّها مُوجَّهة للآخَرين.

مَجالات بَحْث سوسيولوجيا المَسْرَح:

تُظهِر الاتّجاهات المُتعدِّدة التي أخذها هذا العلم أنّه عِلم تَجريبيّ يَشمُل كُلّ مُكوِّنات العمليّة المسرحيّة:

- دِراسات سوسيولوجيّة لوضع المُمثِّل* في المُجتمعات، ووضع التمثيل كحِرفة ومِهنة، وبُنية الفِرقة* المَسرحيّة والأشكال التي اتّخذتها على امتِداد تاريخ المسرح (تَجمّعات، نِقابات إلخ).
- دِراسة الوظائف الاجتماعيّة للمسرح (الترفيه، التثقيف)، ووَضْع الظاهرة المسرحيّة ضِمن ظروف إنتاجها (ارتباط المسرح بتركيبة المُجتمع وبالنِّظام القائم وبالإيديولوجيا)، والدَّور الذي تَلعَبه هذه الظاهرة في السِّياق الاجتماعيّ العامّ.
- سوسيولوجيا المضمون الدراميّ، أو كما يُسمِّيها غورفتش سوسيولوجيا المعرفة المُطبَّقة على الإنتاج المسرحيّ، وهو المَجال الأوسع حتّى اليوم، ويَشمُل كُلّ الدِّراسات التي تَقوم على الرَّبْط أو المُقارَنة بين البُنى الاجتماعيّة وأنواع المجتمعات ومضمون المسرحيّات في زمن مُحدَّد. ويَعتبِر أصحاب هذا الاتجاه أنّ العمل الأدبيّ أو الفنّيّ يُعبِّر عن رُؤية جَماعيّة للعالَم. نذكر في هذا المجال مَثَلًا دِراسة الفرنسيّين جان بيير ڤرنان J.P. Vernant وڤيدال ناكيه Vidal Naquet حول «الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة» (١٩٧٢)، ودِراسة الفرنسي لوسيان غولدمان L. Goldman حول راسين في كتابه «الإله المخْفيّ» (١٩٥٦) وغيرها.
- سوسيولوجيا الشكل الدراميّ وتَدرس العَلاقة بين الظاهرة المسرحيّة على مُستوى الشكل (شكل العُروض، الأعراف* المسرحيّة إلخ)، وبين التركيبة الاجتماعيّة في فَترة مُعيَّنة. وأهمّ الدِّراسات في هذا المَجال تلك التي أُجريت على المكان* المسرحيّ والعَمارة المسرحيّة* عِبر تاريخ المسرح (مَسارح القُصور، مَسرح العُلبة الإيطاليّة*، مسرح الهواء الطَّلْق إلخ) إذ اعتُبر المكان المسرحيّ فَضاء له وظيفة جَماليّة ووظيفة اجتماعيّة، وبالتالي له عَلاقة مُباشَرة بالبُنى الاجتماعيّة.
- سوسيولوجيا الاستقبال* في المسرح وهي مَجال يَشمُل دِراسة الجُمهور* كمجموعة بَشريّة والمُتفرِّج* الفرد ضِمن هذه المجموعة. والفرع الأكثر تَطوُّرًا اليوم في هذا المجال يَقوم على مبدأ الدِّراسات التجريبيّة التي تُجرى على جُمهور المسرح من خِلال وسائل الاستطلاع (الاستبيان والإحصاء) فتَدرس تكوين الجُمهور (مُعدَّل العُمر والوضع الاجتماعيّ الخ)، ونِسبة حُضوره وذوقه ودوافعه وأُفُق التوقُّع* لَديه واستقباله للعمل. وتتميَّز في هذا المَجال المدرسة الألمانيّة التي

رَكّزت على نوعيّة استقبال الأعمال المسرحيّة في فترات تاريخيّة مُحدَّدة.

ودِراسة آليّة استقبال المُتفرِّج للعمل المسرحيّ هي المَجال الجديد الذي أدخل اليوم إضافةً مَعرفيّة هامة في هذا المجال، لأنّها تَتخطّى مُستوى الحقائق الأوّليّة والعامّة التي تُقدِّمها الاستبيانات التي تَتعامل مع الجُمهور كمجموعة رَقميّة، ولأنّها تَنتقل من مفهوم الجُمهور ككِيان اجتماعيّ إلى مفهوم المُتفرِّج كعنصر مُستقِلّ. وهذا النوع من البحث يَدمُج بين مُختلِف مَناهج البحث الحديثة، ويَدرس العَلاقة بين المُتفرِّج والعَمل ضِمن آليّة تواصُل* مُعيَّنة تَفرِضها طبيعة العَمَل المسرحيّ وبِناؤه ووضع المُتفرِّج وإمكانيّاته وظروف استقباله للعمل المسرحيّ إلخ. وبالتالي فإنّ هذا النوع من البَحث يُركِّز في آن واحد، ضِمن ما سُمّي العلاقة المَسرحيّة *La Relation Théâtrale*، على الاستراتيجيّة الإنتاجيّة والدَّلاليّة للعمل، وعلى استراتيجيّة استقباله من قِبَل المُتفرِّج.

انظر: الاستِقبال، الأنتروبولوجيا والمَسرح.

■ **السِّياسِيّ (المَسْرَح-)** **Political Theatre**
Théâtre Politique

تسمية واسعة تُعبِّر عن تَوجُّه إيديولوجيّ وفنّيّ للمسرح أكثر من كَوْنها تُحدِّد شكلًا مَسرحيًّا. وقد أفرزتِ الصِّيَغ المُتعدِّدة التي أخذها المسرح السياسيّ في العصر الحديث أشكالًا* مسرحيّة ساهمت في تطوير المسرح على صعيد كِتابة النصّ وشكل العَرْض وعَلاقة العَرْض بجُمهوره.

جَدير بالذِّكر أنّ الكثير من المُنظِّرين المُعاصِرين اعتَبروا أنّ البُعد السياسيّ موجود دائِمًا في المسرح، وأنّ أيّ عمل مسرحيّ له عَلاقة بواقع ما وبالتاريخ، حتّى لو لم يَكن للمسرحيّة أيّ مضمون سياسيّ أو واقعيّ. بل وقد اعتَبر البعض أنّ اختيار صِيغة التوجُّه* للجُمهور وشكل التلقّي الذي يَفترضه المسرح مهما كان نوعه هو مَوقف سياسيّ. فالمسرح اليونانيّ كان مسرحًا سياسيًّا لأنّه مسرح يَتوجّه لكلّ شَرائح المواطنين، ومسرح البولڤار* الذي يَتوجّه للبورجوازيّة ويَهدِف للتسلية هو أيضًا مسرح سياسيّ بشكل ما. لا يَنفي هذا المَوقف الإيديولوجيّ الشُّموليّ للمسرح أنّ أشكالًا مُتنوِّعة من المسرح السياسيّ ظهرت في فَترات مُحدَّدة تاريخيًّا.

ارتَبط التوجُّه نحو صِيغة المسرح السياسيّ في العصر الحديث بالحاجة إلى إخراج المسرح الغربيّ من قَوقعة النُّخبَة التي اقتصر عليها في فترة ما من تاريخه، وبالرَّغبة في التوجُّه إلى فئة عريضة من الجماهير وتحريضها وجعلها فَعّالة. ويُعتبر الألمانيّ إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) أوّل من بَلوَر هذا المفهوم نَظريًّا من خِلال كتاباته ولا سِيّما كتابه «المسرح السياسيّ»، ومن خِلال تأسيسه للمسرح البروليتاريّ وعِبر عُروض التَّحريض والدِّعاية Agit Prop التي قَدَّمها في ألمانيا في بِدايات القرن.

لكن هاجس التوجُّه إلى جَماهير عَريضة كان موجودًا من قبل في صِيغ مثل المسرح الشَّعبيّ* والمسرح التحريضيّ* والمسرح الملحميّ* ممّا يَجعل الهامش بينها وبين المسرح السياسيّ ضَيِّقًا، بل ويمكن اعتبار كُلّ هذه الصِّيَغ شكلًا من أشكال المسرح السياسيّ.

أوّل هذه التجارِب يَكمن في ما أُطلِق عليه في القرن التاسع عشر في فرنسا تسمية «مسرح الشَّعب»، وهو المسرح الذي تَبَنّى حُلم استرجاع صِيَغ الاحتِفالات الثوريّة أو السياسيّة التي

رافقت الأحداث الهامّة في فرنسا زمن الثورة الفرنسيّة وكومونة باريس التي عَرفت مَظاهر احتفاليّة كبيرة كانت الحَماسة والمُشارَكة سِمتها العامّة. وقد أخذت صيغة مسرح الشَّعب شكلًا مع مسرحيتَي «دانتون» و«١٤ تموز» اللتين كتبهما الفرنسيّ رومان رولان R. Rolland (١٨٦٦-١٩٤٤)، وفي دِراسته النظريّة «مسرح الشَّعب» (١٩٠٣). تَبلورَت هذه الصِّيغة أيضًا عِبر تجارِب الفرنسيّ فيرمان جيميه F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) الذي تأثّر بأفكار الفرنسيّين موريس بوتيشير M. Pottecher (١٨٦٧-١٩٦٠) ورومان رولان حول ضَرورة خَلْق مسرح شَعبيّ، وانطلق من رفض المسرح البورجوازيّ ليَبتدع صيغة المسرح الجوّال* الوطنيّ. من التجارِب الهامّة أيضًا تَجرِبة جان ڤيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١)، وجان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٣) حول المسرح الشعبيّ بعد الحرب العالميّة الثانية.

من جانب آخر، كان للأحداث السياسيّة الكبيرة (الحرب العالميّة الأولى والثانية والثورة البولشفيّة وتأسيس الأحزاب البروليتاريّة والعُماليّة والاشتراكيّة في أوروبا والعالم الثالث وحركات الاستقلال في العالم الثالث) تأثيرها على التوجُّه نحو خَلْق مسرح سياسيّ. ولا يُمكن أيضًا إغفال الدَّفع الجديد الذي ناله مفهوم المسرح السياسيّ من خِلال التوجُّه نحو خَلْق مسرح يَربِط بين الفنّ والسياسة ويُعطي للمسرح دَورًا تحريضيًّا ويَتوجَّه إلى الطبقة العاملة، وهو ما سُمّي بالمسرح البروليتاريّ. ظهر هذا التوجُّه أيضًا في ألمانيا والاتحاد السوڤيتي في العشرينات من هذا القرن، ثُمّ في الولايات المُتّحدة الأمريكيّة إبّان الأزمة الاقتصاديّة في الثلاثينات بتأثير من رجال المسرح الذين هاجروا إلى أمريكا وشاركوا في تأسيس مسرح سياسيّ هناك أمثال الألمانيين برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وإروين بيسكاتور والنمساوي ماكس راينهارت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣)، وغيرهم من الكُتّاب مثل الأميركيّ دوس باسوس Dos Pasos (١٨٩٦-١٩٧٠) الذي أسّس عام ١٩٢٧ فرقة «الكُتّاب المسرحيّين الجُدد» التي قدّمت مسرحًا سياسيًّا بمُتناوَل الطبقة العاملة.

وفي حين كان مسرح التحريض السوڤييتي والألمانيّ يجعل المسرح وسيلة للتحريض والتعليم، أي التعريف بما يَحصُل والدعوة إلى مناقشة الأحداث من خِلال المسرح، فإنّ المسرح السياسيّ كمفهوم أكثر عموميّة جاء مُحصِّلة لكُلّ التجارِب السابقة وهَدَف إلى تحقيق العَلاقة الجَدَليّة بين الفنّ والسياسة.

انطلق إروين بيسكاتور في مسرحه السياسيّ من صِيغة ملموسة هي المسرح البروليتاريّ الذي أسّسه وأدخل عليه تَعديلات على مُستوى المواضيع والشكل. وقد اعتمد مواضيع تاريخيّة لمُناقَشة مفاهيم سياسيّة، كما استخدم تِقنيّة الجِداريّات Fresque - وهي تِقنيّة مُستوحاة من الرسم - كإطار للحَدَث المسرحيّ الذي صار لديه نوعًا من الاستعراض التاريخيّ البانوراميّ. وقد استَخدم في عُروضه أسلوب التقطيع* إلى لوحات مُستقِلّة مُتتالية، وأدخل على العَرْض الشرائح الضَّوئيّة والسينما، وهذا ما نَجده في مسرحيّته «رغم كل شيء» التي تَستعرِض تاريخ الحركات الثوريّة منذ سبارتاكوس وحتى الثورة البولشفيّة.

ذهب بريشت أبعد من بيسكاتور حين صاغ نظريّة المسرح الملحميّ. فقد رفض بريشت تَوجُّه بيسكاتور نحو عَرْض الأحداث الهامّة والكبيرة في التاريخ واعتبر أنّ القضايا الحياتيّة

والصغيرة يُمكن أن تُوضِّح الأفكار السياسيّة الهامّة أكثر من المواضيع المباشَرة. كذلك رَفَض مَبدأ توحيد الصالة والخشبة الذي هَدَف إليه بيسكاتور، وحدَّد طبيعة العَلاقة التي يُمكن أن تَنشأ بينهما. أي أنّه أعطى صِيغة جديدة مُتكامِلة إيديولوجيًّا وجَماليًّا من خِلال نظريّة المسرح الملحميّ.

جَدير بالذِّكر أنّ انتشار مسرح بريشت في أغلب دول العالم خاصّة من خِلال جولة فرقته «البرلينر أنسامبل» في أوروبا، وانتشار كتاباته النظريّة في سائر أنحاء العالم بما فيها العالَم العربيّ، كان له تأثيره في خَلق أشكال جديدة من المسرح السياسيّ في العالَم.

في نهاية الستّينات من هذا القرن، ونتيجة للظُّروف السياسيّة التي خلقتها حرب ڤييتنام والحركات الطُّلابيّة في سائر أنحاء أوروبا، عاد شِعار المسرح السياسيّ إلى الظهور بنَفَس جديد وأخذ أشكالًا مَسرحيّة وصِيَغًا مُتعدِّدة هَدفت جميعها إلى إعادة رَبْط المسرح بما هو سياسيّ بَعيدًا عن الشِّعارات المُباشَرة. وقد كان هذا التوجُّه في الوقت نفسه نقيض التيّارات العَبَثيّة والعَدَميّة التي ظهرت بعد الحرب العالميّة الثانية. من هذه التجارِب عُروض فرقة «البريد أند بابيت» وعُروض «فرقة سان فرانسيسكو مايم تروب» وعُروض فرقة مسرح العُمّال المهاجرين «الكامبسينو» في أمريكا، وتَجربة أوغستو بوال A. Boal (١٩٣١-) في مسرح المُضطهَد* في أمريكا اللّاتينيّة، وفرقة «التياترو إسكامبري» في كوبا، و«الآرينا تياترو» في البرازيل، وتجربة الإيطاليّ داريو فو D. Fo (١٩٢٦-) في تقديم مسرح سياسيّ/ شَعبيّ يَتعرَّض لقضايا ساخنة في إطار الإضحاك واللَّعِب، وتجرِبة المسرحيّ ميميت أولوسوي M. Ulhusoy (١٩٤٢-) في تركيا.

على صعيد الكِتابة، ظهرت نُصوص لمسرح سياسيّ يَتعرَّض للقضايا العالميّة الساخنة نذكر منها مسرحيّات الألمانيّ بيتر ڤايس P. Weiss (١٩١٦-١٩٨٢) «الحديث عن ڤيتنام» و«تروتسكي في المنفى» و«أغنية الغول اللوزيتاني» وذلك ضِمن توجُّه المسرح الوثائقيّ*، ومسرحيّة الفرنسيّ آرمان غاتي A. Gatty (١٩٢٤-) «آلام الجنرال فرانكو»، ومسرحيَّتيْ الفرنسي جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) «الزنوج» و«البارافانات».

في دول العالم الثالث التي كانت تعيش فترة تَحوُّلات هامّة على الصعيد السياسيّ (حركات تَحرُّر واستقلال وتَشكُّل الدول)، لاقت أُطروحة المسرح السياسيّ والمسرح الجماهيريّ رَواجًا لَدى رجال المسرح وأخذت أشكالًا مُتنوِّعة جَدَّدت مَضمون وشكل المسرح، وهذا ما نَجده في مسرحيّة إيميه سيزير A. Césaire (١٩١٣-) «موسم في الكونغو»، ومسرحيّات الجزائريّ كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩) «الرجل ذو الحِذاء المطّاطيّ» و«حرب الألفي عام»، و«فلسطين»، ومسرحيّة السوري سعدالله ونوس (١٩٤١-) «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ومسرحيّة اللبناني جلال خوري (١٩٣٤-) «جحا في القُرى الأماميّة».

جدير بالذِّكر أنّ مفهوم المسرح السياسيّ في العالم العربيّ شَمل تَوجُّهات مُتنوِّعة: فإضافة إلى المسرحيّات ذات المضمون السياسيّ الواضح، والمسرحيّات التاريخيّة التي تَعتمِد الإسقاط لطرح قضايا سياسيّة مُعاصِرة كما في أعمال المصريّ ألفريد فرج (١٩٢٩-) وغيره، حاول عدد من المسرحيّين أن يُغيّروا في شكل العُروض المسرحيّة وفي شكل الكِتابة بهدف التأثير

السياسيّ. من هذه التجارب ما تأثّر ببريشت وربط المسرح بالواقع، وهذا ما نَجده في بعض مسرحيّات جلال خوري وفي عُروض البانوراما التاريخيّة والجِداريّات عند كاتب ياسين، وفي أشكال المسرح المُرتبِطة بحادثة سياسيّة مُحدَّدة مثل «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» للسوريّ سعدالله ونوس (١٩٤١-)، و«١٩٣٦» و«أيّام الخيام» للبنانيّ روجيه عساف (١٩٤١-)، وعُروض فرقة الحكواتي في القدس المُحتلّة، وعُروض فرقة «بلالين» في الضفة الغربيّة.

كذلك ارتبط المسرح السياسيّ بمفهوم المسرح الجادّ وعلى الأخصّ بمفهوم الالتزام الذي شَغل المسرحيّين بين الستّينات والثمانينات وكان موضوع كثير من النّدَوات والمِهرجانات. انحسرت هذه الفَورة بَعد أن استُهلِك المفهوم مَسرحيًّا وإعلاميًّا وتَحوّل المُتحمِّسون له إلى أشكال أُخرى بعيدة (جلال الخوري انتقل من المسرح السياسيّ إلى الڤودڤيل*).

مَفهوم التّسْييس في المَسْرَح:

من الكُتّاب الذين طَرحوا بشكل مُباشَر وبَعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ عَلاقة المسرح بالسياسة الكاتب اللُّبنانيّ عصام محفوظ (١٩٣٩-) والكاتب المسرحيّ السوري سعدالله ونوس اللذان طَرَحا شِعار التّسْييس في المَسرح ومن خِلاله، وهي تسمية تَفترِض التأثير على الجُمهور ودَفعه باتّجاه مُحدَّد. وقد طرح ونوس هذا الشّعار في مقدِّمة مَسرحيّته «مغامرة رأس المملوك جابر» التي نُشرت فيما بعد في كتابه «بيانات لمسرح جديد» (٩٨٨) لأنّه اكتشف الإشكالات التي تُحيط بمُصطلَح المَسرح السياسيّ: فالمسرح برأيه كُلّه سياسيّ، ويجب التميِيز بين المسرح السياسيّ ومسرح التسييس. ورُؤية التسييس عند ونوس مُتكامِلة من زاويتين، الأُولى فِكريّة تَتعلّق بمضمون هذا المسرح (طَرح المشكلة السياسيّة من خِلال قوانينها العميقة وعَلاقاتها المُترابِطة والمُتشابِكة داخل بُنية المجتمع الاقتصاديّة، ومُحاولة استشفاف أُفُق تَقدُّميّ لحلّ هذه المَشاكل)، والثانية جَماليّة تَهتمّ بشكل التعبير من خِلال البحث عن أشكال مسرحيّة مُلائِمة، ومن خلال أسلوب التوجُّه إلى الجُمهور الذي أراده جُمهورًا شعبيًّا.

انظر: الشَعبيّ (المَسْرَح-).

■ السِّيرك — Circus

Cirque

السيرك شكل من أشكال الفُرْجة* تَبلوَر اعتبارًا من القرن الثامن عشر فصار عَرْضًا يُقدَّم في خيمة في الهواء الطَّلْق ويَحتوي على فِقْرات مُتنوِّعة تَستعرض مَهارات مُختلِفة، ويَهدِف إلى التسلية. عُرف السيرك منذ القِدَم وكانت هناك أمكنة مُخصَّصة لتقديم عُروضه كما يَبدو من الرُّسومات وقِطَع الخَزَف المُكتشَفة لَدى الفراعنة في مصر ولَدى قُدماء اليونان، ومن الآثار المَعماريّة التي بقيت من الحَضارة الرومانيّة مِثل مِضمار الخَيْل ومُدرَّج الكوليزيه في روما. لكنّ عُروض السيرك كانت مُختلِفة عمّا نَعرفه اليوم وتَجنح إلى الإثارة، إذ كانت تَقوم غالبًا على عَرض الحيوانات الغريبة ومَشاهد صِراعها فيما بينها ومَشاهد ترويضها، أو مَشاهد صِراع العبيد مع الأُسود، وصِراع العبيد فيما بَينهم بالخَناجر كما في الحَضارة الرومانيّة حيث كان المَيْل إلى العُنْف أكبر، والمَشاهد الدّمويّة تَستثير غَرائز الجُمهور.

اختفى السيرك بشكله الثابت مَكانيًّا في القرون الوسطى، ويَبدو أنّ فِقراته تَبعثرت

وصارت جُزءًا من المَشاهد البهلوانيّة التي كان يُقدِّمها المُمثِّلون الجوّالون *Jongleurs* بمُصاحبة الحيوانات في الأسواق وساحات المُدن والقُرى. ويَبدو أنّ بعض الفِرق الجوّالة للغَجَر القادمين من أواسط آسيا - حيث عُرفت تقاليد السيرك منذ القِدَم - لَعبتْ دَورًا هامًّا في إعطاء السيرك طابَعه الحديث.

في القرن السادس عشر عاد السيرك إلى الظهور في أوروبا على شكل سِباقات الخيل في مَضامير خاصّة، وذلك مع صعود البورجوازيّة التي كانت تَحلم بخَلْق تقاليد فُرْجة تُماثِل تَقاليد الفُروسيّة لَدى النُّبلاء.

في القرن الثامن عشر بدأ السيرك يأخذ شكله الحديث وتَطوَّر في اتّجاهين مُتوازِيَيْن هما الاتّجاه الإيطاليّ والاتّجاه الإنجليزيّ، لكنّ أرضيّة تَطوُّره كانت فرنسا. فالإنجليزيّ فيليب آشلي Ph. Ashley يُعتَبر مُبتكِر السيرك الحديث في إنجلترا، لكنّه هاجر إلى فرنسا وخَلَق هناك مَركزًا لعُروض تدريب الخيل، ثُمّ أتى بَعده في فترة الثورة الفرنسيّة الإيطاليّ أنطونيو فرانكوني A. Franconi وعائلته فاقتنى نَفْس المُدرَّج الذي كان يَمْلِكه آشلي وتابع نَفْس أسلوبه. أدخل أولاد فرانكوني ثُمّ أحفاده العُروض الإيمائيّة وبعض الفِقْرات البَهلوانيّة والمسرحيّة التي تَعتمد البراعة الجسديّة، ومع ذلك ظَلّ السيرك مَسرحًا للفروسيّة وبَقيت مَهارات رُكوب الخيل المُكوِّن الأساسيّ فيه.

ظهرت بعد ذلك فِرَق مُتعدِّدة تَنافست فيما بينها ممّا أدّى إلى إغناء عُروض السيرك وانتشارها بعد خُروجها من فرنسا إلى أنحاء أوروبا. فقد دَخلت على هذه العُروض عناصر جديدة منها ما هو على حُدود الخطر ويَحمِل طابَع الجِدِّيّة الكاملة مثل فِقرات البَهلوانات والمَشي على الحَبْل ومَشاهد اللِّياقة الجسديّة المُدهِشة وترويض الحيوانات المُتوحِّشة، ومنها ما هو ساخر وهَزْليّ مِثل فِقْرات المُهرِّجين، ومنها ما هو استثمار للعجائبيّ مِثل فِقرات عَرْض التّوائم السياميّة والرَّجُل ذي الرأسين ومُصارعات الأقزام إلخ، ومنها بعض الفواصل* الغِنائيّة والمسرحيّة والفِقْرات التمثيليّة التي تُؤدّيها الحيوانات؛ كما تَطوّرت فيه تدريجيًّا مَهارات الرياضة والسِّباحة والتزلُّج على الجليد والمُلاكمة والغِناء والتهريج ممّا حَوَّل السيرك إلى ما يُشبه عَرْض المُنوَّعات*. من جانب آخَر دخل العُنصر النِّسائيّ في تدريب الحيوانات وصارت الأزياء البَرّاقة واللمّاعة والموسيقى المُميِّزة جُزءًا لا يَتجزّأ من تقاليد الفُرْجة فيه. كما اتّسعتِ الحَلْبة التي تُقدَّم الفِقرات فيها، وأُحيط المَكان بخيمة، واغتَنت الأكسسوارات المُستعمَلة، وأُدخلت الكهرباء في كثير من الألعاب. يَبدو من ذلك أن التطوُّر التدريجيّ للسيرك حتّى فترة القرن العشرين تَميَّز بانحسار الدَّور الفروسيّ في تدريب الحيوانات لصالح التنوُّع في الفِقْرات واستخدام الآلة والتكنولوجيا.

خَلَق انتشار السيرك في يومنا هذا مراكز هامّة في دول لم تَكن لديها في الأصل تقاليد سيرك كما هو الحال في أميركا حيث شَجَّع اتساع الأراضي والمِساحات على ظهور الطابَع التجواليّ لتلك العُروض، وفي الصين حيث استُثمرت مَهارات الأداء الأكروباتي المعروفة في المسرح التقليديّ في عُروض سيرك تتميَّز بالدِّقّة والإعجاز، وفي روسيا حيث اكتسب شُهرة واسعة وصار له طابَع مَحلّيّ وأصبحت عُروضه تُقدَّم للترفيه عن السُّيّاح.

في العالَم العربيّ لم يَكن السيرك بشكله المُتكامِل معروفًا منذ القِدَم، لكنّ ترويض الخيل

والصُّقور كان من الأمور الشائعة، وتَدلّ بعض الوثائق القديمة أنّ مُروِّض القُرود كان يَجوب المُدن والقُرى في أغلب البلدان العربيّة منذ القرن الثاني عشر ويُقدِّم فِقْرات مُسلِّية مُقابِل بضعة قُروش. كذلك فإنّ الكثير من مَهارات السيرك مثل الحاوي وفِقْرات السِّحْر والبهلوانيّات وترويض الحيوانات كانت تُقدَّم في الساحات العامّة في المَغرب. أمّا المصريّون فقد اشتَهروا منذ القرن السادس عشر بفِقْرات الهَرَم البشريّ التي صارت فيما بعد من أهمّ فِقرات التوازُن في عُروض السيرك الغربيّ.

في بِداية هذا القرن عَرَف السيرك الغربيّ انتشارًا في البلاد العربيّة مع جَولات بعض الفِرَق مِثل سيرك ميدرانو الإيطاليّ والسيرك النمساويّ اللذين قَدّما عُروضهما في سورية وفلسطين في العشرينات. أمّا في مصر، فلم يَقتصر الأمر على مُشاهدة العُروض القادمة من الغرب وإنّما تأسّست تقاليد سيرك مَحلّيّة، وتَشكّلت فِرَق مُختصّة تَنتقل فيها مفاتيح المِهنة ضِمن العائلة (سيرك عاكف، وسيرك الحلو). وقد استثمرت هذه المَهارات فيما بعد وبأشكال مُختلِفة في السينما ومَسارح الميوزيك هول* (المُمثِّلة نعيمة عاكف كانت في الأصل صاحبة سيرك قبل أن تَنتقل للعمل في السينما).

سينوغرافيا العَرْض ونَوْعِيّة التَّلَقّي:

يَتِمّ عَرْض السيرك غالبًا في خيمة تُشيَّد في الهواء الطَّلْق. وتكون الحَلَبة فيه على شكل مِساحة واسعة دائريّة أو بَيضويّة تُحيط بها المُدرَّجات المُخصَّصة للجُمهور. وشكل الحَلَبة المفتوح على أبعاد فضاء* الفُرْجة يَسمح باستثمار كُلّ الأبعاد الأُفُقيّة والعَموديّة للفضاء، وبتوجيه انتباه المُتفرِّجين إلى الأعلى أو إلى الأسفل تِبعًا لمكان تقديم الفِقْرات مِمّا يَخلُق إمكانيّة تنويع الفِقْرات وتبديل التجهيزات والأكسسوار* في المكان الذي لا يُراقبه الجُمهور. كذلك فإنّ فضاء الفُرْجة هو فضاء في درجة الصِّفر يُمكن أن يَتشكَّل ويَتغيَّر بشكل دائم، ويَسمح بالانتقال من حالة إلى أُخرى يُعلن عنها بموسيقى مُعيَّنة أو بإضاءة* خاصّة. هذه الخُصوصيّة، إضافة إلى غِياب السِّتارة* ووجود الحَلَبة على نَفْس مُستوى الجُمهور* تَسمح بخلق مُشارَكة كبيرة بين المُتفرِّج* وما يَراه.

وعَرْض السيرك الذي يَهدِف إلى تَسلية المُتفرِّجين يَخلُقُ مُتعة* من نوع خاصّ: فهناك أوّلًا مُتعة مُتابَعة الأداء، وإضافة إليها فإنّ فِقْرات المَهارة الجسديّة وترويض الحيوانات المُفترِسة تُثير لَدى المُتفرِّج شُعورًا بالخوف والتوتُّر والترقُّب لا يَلبَث أن يَنحلّ بعد لَحَظات بالضَّحِك الناجم عن فِقْرات المُهرِّجين، أي أنّ العَرْض يَتوجَّه إلى الجانب الانفعاليّ لَدى الإنسان ويَخلُق لَديه نوعًا من التنفيس.

المَسْرَح والسّيرك:

استَفاد المسرح من السيرك واستقى منه الكثير من عناصره، وذلك ضِمن التوجُّه الذي ظَهر في بِداية القرن العشرين لتَنضير المسرح الغربيّ بتقاليد الفُرْجة الشَّعبيّة من خِلال البحث عن أشكال مَكانيّة تُخلِّص المسرح من مَعوقات العُلْبة الإيطاليّة*، وعن نوعيّة أداء أكثر حَيويّة، وعن عَلاقة تَلَقٍّ مُختلِفة. فعلى صعيد المكان* نَجد تَوجُّهًا سينوغرافيًّا (انظر هذه الكلمة) يَستعير من السيرك حَلَبته الدائريّة وفضاءه المفتوح. وعلى صعيد الأداء* نَجد تَوجُّهًا نحو الاستفادة من البَهلوان والأكروبات كنَموذج لمُمثِّل مُختلِف، وهذا ما يَبدو في دَعَوات المُخرِج

الروسيّ فسيفولد ميبرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) ودُعاة المسرح المُستقبَليّ وحركة الباوهاوس Bauhaus الألمانيّة (انظر المُستقبليّة، العَمارة المسرحيّة).

من جانب آخَر، شَكّل السيرك بأعرافه وتقاليده مصدر إلهام للكُتّاب المسرحيّين. فقد كَتَب الروسيّ ڤلاديمير ماياكوفسكي V. Maïakovski (١٨٩٣-١٩٣٠) من وَحي السيرك عددًا كبيرًا من المسرحيّات والاسكتشات الساخرة يَلعب الأدوار فيها مُهرِّجون وأكروبات منها مسرحيّة Mystère Bouffe (١٩١٨)؛ كما أنّ الفرنسيّ جان كوكتو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) استَلْهم من السيرك الكثير من العَناصر في مسرحيّته «استعراض».

لا زال السيرك في يومنا هذا مَصدر إلهام للمسرحيّين الذين بَنَوا عُروضهم على شكل أداء المُهرِّج* وأسلوبه. من هؤلاء الإيطاليّ داريو فو D. Fo (١٩٢٦-) والفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) التي قَدَّمت مع فرقة مسرح الشمس مسرحيّة «المُهرِّجين» واستثمرت تِقنيّات المُهرِّج كنوع من الارتجال* لتحضير عُروض هذه الفِرقة، والفرنسيّ جيروم سافاري J. Savary (١٩٤٢-) الذي شَكَّل في فرنسا فرقة أطلق عليها اسْم «السيرك السِّحريّ الكبير وحيواناته الحزينة» قَدَّمت عُروضًا تَستوحي من السيرك بُنيته.

انظر: المُهرِّج، الميوزيك هول.

■ **السيناريو** **Script**

Scénario

كلمة إيطاليّة تُستَخدم كما هي في أغلب لُغات العالَم وأصولها من كلمة skênê اليونانيّة التي تعني خَشَبة المسرح. شاع استِخدام كلمة سيناريو في العصر الحديث في مَجال السينما والتلفزيون حيث تَدلّ على النصّ المكتوب الذي يَستند عليه الإخراج* ويُمكن أن يَحتوي على تفاصيل تِقنيّة تَتعلّق بطريقة تصوير العمل ونَوعيّة اللَّقَطات.

والسيناريو نصّ له طابَع وظيفيّ. فهو لا يُنشَر ولا يَطّلع عليه سوى القائمين على العمل. وهو بكَثافته واقتصاره على الخطوط الأساسيّة فقط يَختلِف عن النصّ المسرحيّ التقليديّ الذي يَأخذ مَنحىً أدبيًّا نوعًا ما ويَحتوي على تفاصيل أكثر دِقّة. لهذا السبب يَفتح السيناريو المَجال واسعًا أمام الارتجال* في المسرح لأنّه يَترك للمُمثّل* حُرّيّة بِناء الدَّور انطلاقًا من مُعطَيات مُحدَّدة. ولذلك نَجده غالبًا في الأشكال الشَّعبيّة التي تُعطي للمُمثِّل هامشًا من الحُرّيّة ليَتجاوب مع رُدود أفعال الجُمهور*.

استُخدمت كلمة سيناريو في البِداية في الكوميديا ديللارته* الإيطاليّة حيث كانت تَسمية لنصّ مكتوب كان يُعلَّق في الكواليس* ليَطّلع عليه المُمثّلون قَبْل دُخولهم إلى الخشبة. يَعرِض هذا النصّ مُخطَّط العمل ويَحتوي على مُلاحظات مُرتَّبة مَشهدًا بمَشهد حول مَسار وتَطوُّر الحدث الدراميّ. بذلك يَقترب السيناريو كثيرًا من الكانقاه* التي تُحدِّد نِقاط الارتكاز بالنسبة للمُمثِّل الذي يَرتجِل دَوره ارتجالًا، ومن المُخَطط السَّرْديّ للحدث *Argument* الذي يُرافق السيناريو ويَكون أكثر إيجازًا.

واستخدام السيناريو ليس قَصرًا على الكوميديا ديللارته فقط، فقد عُرف أيضًا في عُروض الرَّعويّات* وفي المَسرح الإسبانيّ، وفي المسرح الإليزابثي حيث كانت تُستخدَم وثيقة تُسمّى Platt تَحتوي على تعليمات فَنّية مُوَجَّهة من مُدير الفرقة لأعضائها تُحدِّد دُخول وخروج

المُمثِّلين وتُوقِّت استعمال الأكسسوارات وإدخالها على الخشبة دون أن تكون أساسًا للارتجال كما في سيناريو الكوميديا ديللارته.

في المسرح الحديث، وضِمن التوجُّه نحو تقليص دَور الكلمة أو الحِوار* في المسرح لصالح العَرْض ومُكوِّناته، وضِمن الرغبة لإعطاء دَور أكبر لارتِجال المُمثِّل بِناء على ردود أفعال الجُمهور، صارت هناك عودة لاستخدام السيناريو كبَديل عن النصّ الأدبيّ، وهذا ما نراه في بعض أشكال المسرح التجريبيّ والمسرح التحريضيّ* وفي العُروض التي تَقوم على الهابننغ*، وكذلك في العُروض التي يَتقلَّص فيها دَور الكلمة إلى الحَدّ الأدنى لإبراز الصُّورة المَرئيّة والحركة كما في عُروض فرقة خُبز ودُمى Bread and Puppet (انظر عُروض الدُّمى)، وفي بعض العُروض الأولى للمُخرِج الأمريكيّ روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-)، وعلى الأخصّ «رسالة إلى الملكة فكتوريا» و«نظرة الأصمّ».

انظر: الكانفاه، الكوميديا ديللارته.

■ **السّينوغرافيا** **Scenography**
Scénographie

كلمة تُستخدَم اليوم في كُلّ اللغات بلفظها المُستمَدّ من الكلمة اليونانيّة **Skênographia** المنحوتة من **Skêne** = الخشبة، و**graphikos** = تَمثيل الشيء بخطوط وعلامات. في اللغة الإنجليزيّة يُستَعمل إضافة إلى كلمة سينوغرافيا تَعبير **Set Design** أي تصميم الخشبة. والسينوغرافيا بالمعنى الحديث للكلمة هي فنّ تشكيل فضاء العَرْض والصورة المشهديّة في المسرح والأوبرا* والباليه* والسيرك* وغيرها من المَجالات. وهي نشاط إبداعيّ فَنّيّ يَفترِض مَعرفة بالرسم والعَمارة (الصور والألوان والأشكال والحُجوم) وبالتِّقنيّات المُستخدَمة في المسرح (الإضاءة* وهندسة الصوت) إضافة إلى القُدرة على تحليل العمل لتجسيده. تُعنى السينوغرافيا بتنظيم الفَضاء* المسرحيّ لكل النواحي بَدءًا من المُساهَمة في تصميم العَمارة* المسرحيّة إلى جانب المُهندس المَعماريّ، وتصميم مكان العَرْض بشكل عامّ انطلاقًا من الرُّؤية الدراميّة والتأثير* المُفترَض على المُتفرِّج*، إلى تصميم وتنفيذ الديكور* وما يَتعلَّق به في عرض مُعيَّن.

كانت الكلمة اليونانيّة **Skênographia** تعني في القرن الخامس قبل الميلاد فنّ تَزيين واجهة الجُزء المُخصَّص للتمثيل **Skênê** بعَوارض مرسومة تُمثِّل مَناظر طبيعيّة أو مَعمارية تَدلّ على مَكان الحدث. أخذت الكلمة فيما بعد معانيَ مُتعدِّدة حسب العصور، وانزلق المعنى من مَجال المسرح إلى مجالَي العَمارة والرَّسم ليَعود إلى مجال المسرح من جديد. ففي عصر النهضة في إيطاليا كانت كَلمة سينوغرافيا تَدلّ على المَنظور*، وهو أحد الرسوم الثلاثة التي كانت تُقدَّم للبَنّاء قبل أن يَشرع في البِناء إلى جانب المَسقَط والواجهات، أي أنّ السينوغرافيا كانت من مُفردات العَمارة. ولمّا صار تحقيق المنظور هو الأساس في تصميم الديكور المسرحيّ في عصر النهضة والقرن السابع عشر، صارت كلمة سينوغرافيا تَدلّ على فنّ تحقيق المنظور بالرسم في ديكور المسرح واستُبدِلت بعد ذلك تدريجيًّا بكلمة ديكور.

في العصر الحديث صارت السينوغرافيا اختصاصًا أوسع من اختصاص الديكور. فَمجال الديكور هو ما يوجَد على الخشبة حَصْرًا، في حين أنّ السينوغرافيا تَقوم على بحث عَلاقة

الإنسان (المُمثِّل* والمُتفرِّج*) بالفضاء المسرحيّ، وعَلاقة كُلّ العناصر المسرحيّة بعضها بعضًا بما فيها الخشبة* والصالة*. وقد تَركّزت البُحوث السينوغرافيّة المُعاصِرة على عَلاقة الفُرْجة وتَطوُّرها عبر التاريخ (سينوغرافيا مسرح القُرون الوسطى أو المسرح الإليزابثيّ أو العُلْبة الإيطاليّة*).

يُمكن التمييز اليوم بين مَجالين للسينوغرافيا المسرحيّة.

١ - سينوغرافيا التِّقنيّات، ويَتركّز مَجالها على دِراسة وتصميم واقتراح كُلّ ما له عَلاقة بالمكان* المسرحيّ. ويُمكن أن يَكون السينوغراف في هذه الحالة مُهندسًا مَعماريًّا يَنصبّ عمله على:

- تحديد قِياسات الخشبة وحَجمها نسبة إلى الصالة انطلاقًا من نوعيّة العُروض (مسرح، باليه، أوبرا إلخ).
- تصميم العَلاقة بين الصالة والخشبة مَعماريًّا وتِقنيًّا (شُروط الرُّؤية وهندسة الصوت Acoustique) واختيار نوعيّة التجهيزات الصوتيّة والضَّوئيّة.
- حساب قُدرة الصالة على استيعاب عدد مُعيَّن من المُتفرِّجين والقُدرة على إخلاء الصالة ضِمن شروط السلامة.
- تصميم أماكن التخديم المُلحَقة بالمسرح والأماكن المُخصَّصة للمُمثِّلين والعاملين.

٢ - سينوغرافيا الديكور:

وهي أقرب إلى صُلْب العمليّة المسرحيّة ويَتركّز مَجالها على تصميم الديكور، وفي كثير من الأحيان تصميم الزِّيّ* المسرحيّ والأكسسوار* والأقنعة والمؤثِّرات الخاصّة من إضاءة ومُؤثِّرات سَمْعيّة*. يَعمل سينوغراف الديكور إلى جانب المُخرِج* لكي يَتحقّق الانسجام في أسلوب العمل ككُلّ، ويَنصبّ عمله على مُعالجة الفضاء المسرحيّ بكُلّ أبعاده (داخل/خارج) ومُكوِّناته (إضاءة وأكسسوار من جهة، والتكوين من خِلال الخطوط والكُتَل والفَراغات والشكل واللّون والمَلْمَس من جِهة أُخرى).

ولئن كان ديكور المسرح في الماضي يَقوم على استثمار إمكانيّات الرسم في تحقيق الإيهام* فإنّ السينوغرافيا اليوم قامت على استثمار الفضاء المسرحيّ كفَراغ من أجل إعطاء المسرح بُعدًا شعريًّا. من هذه المُنطلَق استثمر المُخرِج الروسي فسيفولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) النظريّة البِنائيّة* التي تَقوم على تناغُم الخطوط الأُفُقيّة والعموديّة في فَراغ الخشبة للتوصُّل إلى شكل عَرْض يَقوم على رفض الإيهام. كذلك فإنّ الروسيّ ألكسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) في تعاونه مع الرسّامين في المسرح، فتح الباب أمام توجُّه جديد تَجلّى في ألمانيا بأعمال القِسم المسرحيّ من مدرسة الباوهاوس Bauhaus الذي طوّر التجريب حول العَلاقة بين الألوان والأشكال. وقد كان لهذا التوجُّه دَوره في تطوير النظرة إلى سينوغرافيا المسرح.

من أهم الأسماء التي لمعت في عالم سينوغرافيا المسرح المُهندس المَعماريّ الألمانيّ والتر غروبيوس W. Gropius (١٨٨٣-١٩٦٩) مُؤسِّس مدرسة الباوهاوس Bauhaus، وهو الذي وضع تصاميم لمسرح يَكون نَموذجًا للمسرح الشامل* وعمل إلى جانب المُخرِج الألمانيّ أروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦). كذلك اشتهَر السينوغراف التشيكي جوزيف سفوبودا J. Svoboda (١٩٢٠-١٩٩٣) الذي أسَّس فرقة «لاتيرنا ماجيكا» في براغ وقام

باستخدام العُروض السينمائيّة كعُنصر دراميّ على الخَشبة، والسينوغراف البولونيّ جوزيف شاينا J. Szajna (١٩٢٢-) الذي أدار ستوديو «المسرح» في كراكوفيا وتَركّز عمله على البُعد التصويريّ والعناصر المَرئيّة التي تَتولّد من مُفردات اللغة التشكيليّة في المسرح، والمصريّ رودي صابونجي الذي يَبرز اسْمه في يومنا هذا في مَجال تصميم سينوغرافيا العُروض لكثير من المُخرجين المُعاصرين في أوروبا.

في يومنا هذا صار التعاون بين المُخرِج والسينوغراف أساس تصميم وتنفيذ العَرْض المسرحيّ، بحيث يُتابع السينوغراف التحضير للعمل بمراحله كافة منذ قِراءة النصّ وحتّى تنفيذه. وهناك تعاوُن وثيق ودائم بين بعض المُخرِجين والسينوغرافيّين مثل المُخرِج الفرنسي روجيه بلانشون R. Planchon (١٩٣١-) مع السينوغراف الفرنسي رونيه آليو R. Allio (١٩٢٤-) والمُخرِج الفرنسيّ أنطوان ڤيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠) مع السينوغراف اليونانيّ يانيس كوكوس Y. Kokkos (١٩٤٤-). تَحوّل بعض السينوغرافيّين العاملين في المسرح إلى الإخراج* مِثل يانيس كوكوس، كما أنّ بعض المُخرِجين يَقومون بتصميم سينوغرافيا عُروضهم الخاصّة مِثل الأميركيّ روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-).

مع التطوُّر الملحوظ في مجال التِّقنيّات صارت السينوغرافيا مَجالًا إبداعيًّا يُكرِّس التِّقنيّات المُتطوِّرة لصالح الفنّ، فالكثير من العُروض المُعاصِرة صارت تَقوم على الإيحاء بالمكان من خلال الصوت والإضاءة (ديكور صَوتيّ وسَمْعيّ) وعلى استخدام الليزر، وعلى تحقيق صُوَر مُجسَّمة بدون استخدام شاشات.

في السنوات الأخيرة اتّسع مَجال السينوغرافيا بحيث تَجاوز نِطاق المسرح إلى ما هو تصميم الفَراغ وشكل استخدامه في المَعارض والمَتاحف والعُروض المُبهِرة والاحتفالات الجماهيريّة مثل افتتاح الأولمبياد على سبيل المِثال.

في العالَم العربيّ ما زالت السينوغرافيا كاختصاص مُستقِلّ مَعماريّ وتِقنيّ له عَلاقة بالمسرح في خُطواتها الأولى بل وتكاد تكون مجهولة.

في لبنان يَبرز اسْم غازي قهوجي (١٩٤٣-) الذي عَمل في تصميم الديكور لفرقة الأخوين الرحباني، وغيرهم من المُخرجين، وفي المغرب الفنّان التشكيلي محمّد الإدريسي الذي تأثّر بالفنّ اليابانيّ والصينيّ القديم وركّز أعماله على حركة الجسد في الفَراغ، وفي تونس عماد جمعة الذي حصل على جوائز عالميّة.

انظر: الديكور، المنظور، الرَّسْم والمَسْرَح.

ش

■ **الشّارع (مَسْرَح-)** **Street Theatre**
Théâtre dans la Rue

تَسمية تُطلَق على عُروض مسرحيّة تَجري خارج العَمارة المسرحيّة* في الساحات العامّة وفي الشوارع.

وخُصوصيّة مسرح الشارع تكمُن في أنّه يَخلُق عَلاقة فُرْجة لها طابَع حَيويّ يَكون التلقّي فيها مُختلفًا عن عَلاقة التلقّي التقليديّة. فالعَرْض الذي يَجري في الشارع كمَكان مفتوح مُقتَطع من الحياة اليوميّة لا يَسعى بالضَّرورة إلى تحقيق الإيهام* وإنّما إلى مُشارَكة المُتفرِّج*.

يُمكن أن تَغيب الخشبة* في مسرح الشارع أو تكون مُجرَّد مِنصّة مُرتَجلة، لكن في كُلّ الأحوال يَظلّ هناك حَيِّز مكانيّ يَرسُمه الأداء* هو حَيِّز اللَّعِب *Aire de jeu*. كذلك يَغيب الديكور* الذي يُشكِّل في المسرح التقليديّ القالَب الإيهاميّ لأداء المُمثِّل، ويُستبدَل بأكسسوار* يَتلاءم مع نوعيّة أداء تُبرز المسرحة* وتَجعل من المُمثِّل* الحامل الأساسيّ للعَرْض، فيَكون تَوجُّهه للجُمهور أكثر مُباشَرة. كذلك فإنّ الجُمهور* في هذا المسرح مُختلِف لأنّه عِبارة عن تَجمُّع عَشوائيّ للمارّة، أي أنّه مسرح يَذهب إلى جُمهوره وليس العكس.

وظاهرة مسرح الشارع ظاهرة قديمة لأنّ عُروض المُمثِّل اليونانيّ ثيسبيس Thespis (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) في القرن السادس ق.م التي سَبقت مرحلة المُسابقات التراجيديّة كانت تَتِمّ في الشوارع خارج المَعبَد. كذلك كان الأمر بالنسبة للمُمثِّلين الإيمائيّين والمُمثِّلين الجوّالين *Jongleurs* في الحَضارة الرومانية وفي القرون الوسطى في أوروبا، ولعُروض مسرح الأسواق* وعُروض الكوميديا ديللارته* والمسرح الجوّال* وكُلّ أشكال الفُرْجة* الشعبيّة في الساحات العامّة.

في بِدايات القرن العشرين ومع إعادة النظر بوظيفة المَسرح في عَلاقته بالجماهير، اعتُبِرت صِيغة مسرح الشارع وسيلة هامّة لتحقيق عَلاقة الفُرْجة الحَيويّة هذه. وفي الستّينات من هذا القرن ظَهرت تجارِب استَندت إلى التقاليد المسرحيّة الموجودة في التُّراث الشَّعبيّ، وانطلقت من الرّغبة في خَرْق أشكال العُروض التقليديّة التي تَدور داخل العَمارة المسرحيّة والتي تَفترِض وجود جُمهور مُحدَّد يذهب إلى المسرح. وقد هدفت هذه التجارِب إلى إعطاء المسرح دَفعًا جَديدًا من خِلال تطوير شكله الفنّيّ والتعامل معه كظاهرة اجتماعيّة مَدنيّة، وإلى توسيع شرائح الجُمهور. لذلك نَجد أنّ هذه الصِّيغة المسرحيّة ارتبطت بصِيغ مسرحيّة أخرى تَهدِف إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع مِثل المسرح السياسيّ* والمسرح الشَّعبيّ* والمسرح التحريضيّ*.

تَنوّعت تجارِب مسرح الشارع وانتشرت في أوروبا وأمريكا وفي العالم الثالث وقَدَّمت عُروضًا كَسَرت كُلّ أعراف* المسرح التقليديّ،

ولذلك أخذت تسميات منها تسمية المسرح الطليعيّ* في أوروبا ومسرح المُداخَلة *Théâtre d'intervention* في الولايات المُتّحدة ودول أمريكا اللّاتينيّة، و«المسرح المُغاير» في إنجلترا، وكُلّ الصِّيَغ التي خَرجت عن نِطاق المسرح التقليديّ والتِّجاريّ وعن نِطاق المؤسَّسة مِثل Off off Brodway في أمريكا.

من أهمّ الفِرَق التي استَندت إلى صِيغة مسرح الشارع وتقاليد الفُرْجة فيه في يومنا هذا فِرقة خُبز ودُمى Bread and Puppet، وفرقة سان فرانسيسكو الإيمائيّة San Fransisco Mime Troup في أمريكا، وفرقة السيرك السحري Magic Circus في فرنسا، وعُروض الإيطاليّ أوجينيو باربا E.Barba (١٩٣٦-) التجريبيّة في الشوارع والساحات.

من جِهة أُخرى، وعلى الصعيد العمليّ، بَدت عُروض مسرح الشارع التي صارت تُقدَّم في ساحات المُدن على هامش المِهرجانات* المسرحيّة صيغة مُلائِمة لِفِرق مَسرح الهُواة* التي لا تَملِك مكان عَرْض تُقدِّم فيه.

انظر: الشَّعبيّ (المسرح-)، الأسواق (مسرح-)، الجوّال (المسرح-).

■ الشانسونييه **Chansonniers**

Chansonniers

انظر: عَرْض المُنوَّعات.

■ الشَّخصِيّة **Character**

Personnage

كلمة «شخصيّة» في اللغة العربيّة مُستحدَثة وقد أُخذت من كلمة الشّخص التي تعني «سَواد الإنسان وغيره تَراه من بُعد»، أي أنّها تعني السِّمات العامّة فقط. وقد جَرَت العادة في مَجال المسرح أن تُستخدَم بالعربيّة أيضًا تسمية «كاراكتر»، وهي مأخوذة من الإنجليزيّة Character التي تعني بمعناها العامّ الطَّبْع أو الصِّفة.

أمّا كلمة Personnage الفرنسيّة فمأخوذة من اللّاتينيّة Persona التي تعني القِناع، وهي بدَورها ترجمة لكلمة يونانيّة تعني الدَّور* الذي كان يُؤدِّيه المُمثِّل* عندما يَضع القِناع* الخاصّ به. ذلك أنّ المُمثِّل الواحد كان يُؤدّي عِدّة أدوار بتبديل الأقنعة في نَفْس العمل. وهذا التقليد الذي استمرّ من الكوميديا* اللّاتينيّة حتى الكوميديا ديللارته* في إيطاليا يُبرِّر وجود تسمية «القِناع» Masque التي تُطلَق على الشخصيّات النَمَطيّة* فيها. فيما بعد تَوسّع معنى كلمة Personnage ليَدلّ على الشخصيّة المسرحيّة والرِّوائيّة ككِيان مُتكامِل يُشبه الشخص الحقيقيّ. بالمُقابل، صارت تسمية شَخصيّة تُطلَق على أيّ شخص في المجتمع يُشكِّل حالة مُتميِّزة (الشخصيّات السياسيّة والأدبيّة والاجتماعيّة).

- تُستعمل كلمة التشخيص في اللُّغة العربيّة للدَّلالة على أداء دَور شخصيّة ما، أي التمثيل بالمعنى العامّ. أمّا كلمة Personnification فمُشتقّة من اليونانيّة Prosôpon التي تعني الوجه أو الشخص. وكانت تعني بالأساس تجسيد الأفكار المُجرَّدة وتصويرها على شكل أشخاص ثُمّ صارت تَدلّ على التمثيل.
- والشخصيّة كائن من ابتكار الخَيال يكون له دَور أو فعل ما في كُلّ الأنواع الأدبيّة والفنّيّة التي تَقوم على المُحاكاة* مِثل اللوحة والرِّواية والمسرح والفيلم السينمائيّ والدراما التلفزيونيّة* والدراما الإذاعيّة*.

وللشخصيّة في المسرح خُصوصيّة تكمُن في كونها تَتحوّل من عُنصر مُجرَّد إلى عُنصر ملموس عندما تَتجسّد بشكل حَيّ على الخشبة من خِلال

جسد المُمثِّل وأدائه. كذلك تَتميّز الشخصيّة في المسرح وفي كُلّ الفُنون الدراميّة عن الشخصيّة الرِّوائيّة في كونها تُعبِّر عن نفسها مُباشَرة من خِلال الحِوار* والمونولوغ* والحركة* دون تَدخُّل وسيط هو الكاتب أو الراوي.

ظُهور الشَّخصِيّة في المَسْرَح وتَطوُّرها:

في بِداية المسرح اليونانيّ كان الحِوار يَتِمّ بين الجوقة* ورئيس الجوقة الذي يُشكِّل الصوت الإفراديّ الوحيد. مع أسخيلوس Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ق.م) دخل دَور آخَر مُحاوِر أُطلق عليه اسْم Protagoniste وهي كلمة تعني المُمثِّل الأوَّل، ثُمّ صارت تعني فيما بعد الشخصيّة الأساسيّة في الحدث. في تَطوُّر لاحق رفع سوفوكليس Sophocle (٤٩٥-٤٠٥ق.م) عدد الأدوار المُحاوِرة إلى ثلاثة، وهذا ما أدّى إلى ظهور الحِوار بشكله المُتكامِل في المسرح. بالمُقابِل لم يكن هناك تطابُق بين عدد المُمثِّلين والأدوار لأنّ المُمثِّل كان يُؤدّي عِدّة أدوار يُحدِّد كُلّ منها القِناع المُستخدَم، وبالتالي لم يَكن هناك ارتباط بين المُمثِّل والشخصيّة.

في تَطوّر لاحق صار المُمثِّل الواحد يَختصّ بدَور مُعيَّن في المسرح الذي يَعتمد الشخصيّات النَمطيّة، ولم يَظهر مفهوم الشخصيّة بمعناه الحديث في المسرح الغربيّ إلّا اعتبارًا من القرن السابع عشر عندما تَمّ التمييز بين المُمثِّل والدَّور الذي يُؤدّيه، ثُمّ في القرن الثامن عشر مع صُعود البورجوازيّة وتَطوُّر النزعة الفَرديّة.

تُعتبر هذه الفترة العصر الذهبيّ للشخصيّة في المسرح وفي الرِّواية: فانطلاقًا من الرغبة في تحقيق مُشابَهة الحقيقة* في المسرح، تَمّ الابتعاد عن الشخصيّة المُؤسلبة التي كانت تُمثِّل نَموذجًا مُستَمدًّا من الخَيال الجَماعيّ (انظر البَطَل) أكثر من كونها تُمثِّل فردًا مُعيَّنًا. كذلك تَمّ الاقتراب في تلك المرحلة أكثر فأكثر من الحياة اليوميّة وصولًا إلى تصوير الفرد، وبذلك صارت الشخصيّة تَحمِل صِفات خاصّة كثيرة تُقرِّبها من الشَّخص العاديّ (المظهر الخارجيّ، العُمر إلخ)، بل وأُدخلت على الأعمال المسرحيّة عوامل اجتماعيّة نفسيّة لتفسير تَصرُّف الشخصيّة، وهذا ما نَلحظه في كِتابات الألمانيّ غوتولد ليسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) والفرنسيّين دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) وبيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩) وغيرهم. كذلك ظهرت مُحاولات لتحقيق أكبر قَدْر من الإيهام* من خِلال توضيع الشخصيّة في وَسَط اجتماعيّ يَتِمّ تصويره على الخشبة عبر الديكور* والزِّيّ* المسرحيّ، فصار المَشهد المسرحيّ يَرسُم الحياة اليوميّة بحيث يَتعرّف المُتفرِّج من خِلاله على نَفْسه مُباشَرة. وكان لذلك تأثيره على تَطوُّر شكل الأداء*.

في القرن التاسع عشر وصلت الشخصيّة/الفرد إلى حدّها الأقصى في الدراما* والميلودراما* وفي أعمال المدرسة الطبيعيّة* في المسرح حيث صارت الشخصيّة صورة طَبْق الأصل للشخص، وصار فِعلها يُفسَّر بالظَّرف الاجتماعيّ الذي تعيش فيه وبعوامل أُخرى مِثل الوِراثة والتكوين الفيزيولوجيّ والنفسيّ.

اعتبارًا من بِدايات القرن العشرين، عَرف المسرح الحديث توجُّهًا نحو إعادة النظر في كُلّ مبدأ المُحاكاة في الفنّ بشكل عامّ، وتَطوَّرت هذه الفكرة في اتِّجاهات جَماليّة مِثل الرّمزيّة* والتعبيريّة* والسرياليّة*. أدّى ذلك إلى الابتعاد عن النظرة السائدة إلى الشخصيّة كشخص يُمكن تفسير أفعاله وتبريرها، وإلى كَسْر وَحدة وتماسُك الشخصيّة من خِلال تفكيك فعلها وتفكيك

العَلاقة بينها وبين الظروف المُحيطة بها ممّا جعلها تَفقد ثَباتها كصورة عن الإنسان وتَبدو كشيء قابل للتشكيل. وهذا ما نَجده بشكل واضح في أعمال الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وعلى الأخصّ مسرحيّة «رجل برجل» التي تُعالج التحوُّلات المستمِرّة لشخصيّة غالي غاي. كذلك طُرحت الشخصيّة كشكل فارغ لا يَدلّ على مضمون مُحدَّد وثابت وهذا ما نَجده في مسرح العَبَث* بشكل عامّ، وعلى الأخصّ في مسرحيّة «المُغنِّية الصَّلعاء» للرومانيّ يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣)، وفي مسرحيّة «الأستاذ تاران» للفرنسيّ آرتور آداموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠) حيث يَتحوَّل الاسْم الذي يَدلّ عادة على الهُوِيّة إلى تسمية فارغة لا تَسمح بالتمايُز ولا بالتعرُّف، وفي مسرحيّة «بانتظار غودو» للإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) حيث تَجترّ الشخصيّة ماضيها ولا يَطرأ عليها أيّ تحوُّل.

هذه الخلخلة في ثَبات الشخصيّة ترافقت مع ظهور تَوجُّه نقديّ لاعتبار الشخصيّة عُنصرًا بُنيويًّا يُمكن تفكيكه (البُنيويّة)*، ولاعتبارها أيضًا علامة تَتحدَّد عِبر مُكوِّنات مِثل خِطابها وخِطاب بَقيّة الشخصيّات عنها، وعَبر عَلاقتها ببَقيّة العناصر الدراميّة مِثل الفضاء* والأغراض إلخ. ولهذه الشخصيّة/ العَلامة وظيفة إرْجاعيّة تُعيد إلى شخص ما في العالَم، وهذا ما يَسمح للمُتلقّي بالتعرُّف عليها (السميولوجيا*).

إلّا أنّ هذه النظرة الجديدة لم تَصِل إلى حَدّ النفي الكامل لوجود الشخصيّة كعُنصر أساسيّ في المسرح، فهي وإن اعتُبِرت عَلامة إلّا أنّها تَتجسّد على شكل كائن إنسانيّ من خِلال جسد المُمثِّل ممّا يُعطي للشخصيّة في كُلّ عَرْض مَسرحيّ صِفات تَختلف عن صِفاتها في عَرْض آخَر حين يُجسِّدها مُمثِّل آخَر.

الشَّخصِيَّة بَيْن الفِعْل والصِّفة:

تَتكوَّن الشخصيّة في المسرح من خِلال أفعالها وخِطابها ومُجمَل الصِّفات التي تَحمِلها. وهناك دائمًا عَلاقة جَدَليّة بين فعل الشخصيّة وصِفاتها تَلعب دَورًا هامًّا في تحديد نوعيّة الشخصيّة. وحين يَغيب الفِعل يَكون الأمر ذا دَلالة، وهذا ما نَجده في مسرحيّة «هاملت» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) حيث تَتحدَّد صِفات هاملت من تَردُّده وعَجزه عن الفعل. وكذلك الأمر حين تَطغى الصِّفة على الفعل وهذا ما نَجده في شخصيّة كاره البشر في مسرحيّة الفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) التي تَحمِل نفس العنوان.

- ميّز أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) في تحليله للمسرح اليونانيّ بين فعل الشخصيّة وصِفتها ورَبَط بينهما. لكنّه أعطى الأولويّة لفعل الشخصيّة الذي هو مُحاكاة لفعل الإنسان، واعتبر أنّ التعرُّف على صِفة الشخصيّة يَتِمّ من خِلال أفعالها ضِمن المواقف الدراميّة الصِّراعيّة في المسرحيّة. وهذه النظرة إلى الشخصيّة لها عَلاقة مُباشَرة ببُنيَة التراجيديا* اليونانيّة حيث تَغيب العوامل النفسيّة عند الشخصيّات ويُطرح فعلها كَخِيار، ويكون هذا الفِعل المُحرِّك الأساسيّ للحدث.

مع تَطوُّر المسرح صارت الدوافع النفسيّة والصِّفات تَلعب دَورها في تحديد فعل الشخصيّة، وهذا ما نَجده في التراجيديا الكلاسيكيّة الفرنسيّة (صِفات فيدرا تُؤثِّر على فعلها في مسرحيّة الفرنسيّ جان راسين

J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩)، وفي المسرح الإليزابثي (غيرة عطيل وتأثيرها على مَجرى الأحداث في مسرحيّة شكسبير) وفي الدراما والميلودراما حيث دخلت على الشخصيّة إضافة إلى الصِّفات دوافع تَتعلّق بالوضع والوسط الاجتماعيّ.

- السِّمة العامّة للكوميديا* ولكُلِّ الأشكال* المسرحيّة الشَّعبيّة هي أنّ الصفة الغالبة للشخصيّة غالبًا ما تُؤثِّر على فعلها وتُحدِّده (بخل هارباغون في مسرحيّة البخيل لموليير هو الذي يَتحكّم بأفعاله في الحدث، وفي الكوميديا ديللارته طمع أرلكان يَتحكّم بكُلّ تصرُّفاته).
- ذهبت الدِّراسات الحديثة، وعلى الأخصّ تلك التي اهتمّت ببُنية السَّرْد* وبتحليل وضع الشخصيّة في البِناء السَّرْديّ (الرِّواية والقِصّة والحِكاية والمسرح الخ)، إلى ما هو أبعد من التمييز بين الشخصيّة كمجموعة من الصِّفات وبين الشخصيّة كفعل. فقد صار يَتِمّ التمييز بين الشخصيّة وبين القُوّة الفاعلة *Actant* التي تتوضّع في البُنية العميقة *Structure profonde* للنصّ، ويُمكن أن تكون قُوّة مُجرَّدة أو تَتجسّد على شكل شخصيّة، وبين مُمثِّل القُوّة الفاعلة *Acteur* أو ما يُجسِّدها عَبر الصِّفات في البُنية السطحيّة *Structure de surface* للنصّ (انظر نَموذج القُوى الفاعلة، البُنيويّة والمسرح).

في المسرح، يُمكن أن تتواجد الشخصيّة ضِمن البُنية السطحيّة وضِمن البُنية العميقة للنصّ، فهي يُمكن أن تكون قُوّة فاعلة تتوضّع في البُنية العميقة عندما يكون لها دَورها في الفعل المسرحيّ، كما يمكن أن تكون في نفس الوقت مُمثّلًا للقوّة الفاعلة عندما تتوضّع في البُنية السطحيّة عَبر الصِّفات التي تَحمِلها. وفي حال كانت هذه الصِّفات صِفات عامّة تَجعل من فعل الشخصيّة شيئًا معروفًا مُسبقًا، تُسمّى الشخصيّة دَورًا (دور الخادم، دور الأب العاشق إلخ)، أو تُسمّى شخصيّة نَمَطيّة كما هو الحال في الكوميديا ديللارته وفي الكوميديا بشكل عامّ (انظر الشخصيّة النمطيّة، الدَّور).

الشَّخصِيّة والمُمثِّل:

لا تَكتمل الشخصيّة المسرحيّة إلّا حين تَتجسّد فعليًّا من خِلال أداء المُمثِّل. والفَرْق كبير بين الشخصيّة كما يَتخيّلها القارئ من خِلال النصّ وبينها حين يُؤدّيها مُمثِّل ما على الخشبة فيُضفي عليها من صِفاته الفرديّة كإنسان ما يُعطيها أبعادًا خاصّة. كذلك فإنّ نوعيّة الشخصيّة وطريقة تصويرها في النصّ تُؤثِّر تأثيرًا كبيرًا على نوعيّة الأداء. ففي المسرح اليونانيّ كانت الشخصيّات أدوارًا يُؤدّي المُمثِّل الواحد عَددًا منها بتغيير القِناع الذي يَضعه على وجهه دون الحاجَة لأن يَتقمّصها. وفي المسرح الشرقيّ* يَتحدَّد أداء المُمثِّل بطبيعة الشخصيّات المُؤسلبة والمُنمَّطة. وفي العصر الحديث، مع تَطوُّر الشخصيّة التي أصبحت في تصويرها قريبة من الكائن الحيّ، صار الأداء مُختلِفًا نوعيًّا يَقوم على تَقمُّص الشخصيّة (انظر أداء المُمثِّل).

الشَّخصِيّة الرَّئيسِيّة والشَّخصِيّة الثّانوِيّة:

في التراجيديا اليونانيّة التي قامت على مفهوم البَطَل*، كان هنك فَصْل كامل بين الشخصيّات الرئيسيّة ونوعيّة أُخرى من الشخصيّات منها الشخصيّة الجَماعيّة التي تُمثّلها الجوقة، ومنها الشخصيّات الثانويّة التي يَتحدَّد وُجودها كَضَرورة دراميّة بحُكم وظيفتها المُحدَّدة في الحدث مثل شخصيّة الرسول والراعي والمُربِّية. مع انحسار

دور الجوقة في المسرح الغربيّ، انتقل دَورها إلى هذه الشخصيّات الثانويّة، وهذا ما نَجِده بشكل واضح في الوظيفة الدراميّة لكاتم الأسرار*. مع تَطوُّر المسرح ازداد عدد الشخصيّات الثانويّة وصار هناك عدد كبير من الشخصيّات الصامتة مثل الحُرّاس والخَدَم أُطلق عليها اسْم كومبارس*.

وفي حين كانت الشخصيّات تُعتبر ثانويّة لأنّ دَورها الدراميّ أقلّ أهمّيّة من دَور البَطَل، ولأنّها تنتمي إلى وَسَط اجتماعيّ أدنى من وَسَط شخصيّات التراجيديا التي هي من الملوك والطبقة الأرستقراطيّة، يَتغيّر المفهوم تمامًا في الكوميديا وفي الأنواع* المسرحيّة ذات الطابَع الخليط كمسرح الباروك* وكذلك في كل الأشكال المسرحيّة الشّعبيّة التي استُمِدّت من تقاليد الاحتفال* والكرنڤال* إذ لا يُمكن اعتبار الخادم* والمُهرِّج* والمجنون شخصيّات ثانويّة في هذه الأشكال كما هو الأمر حين تظهر في التراجيديا مَثلًا.

مع تَطوّر الأعراف الاجتماعيّة والقواعد* المسرحيّة وظُهور أنواع مسرحيّة جديدة (الدراما والميلودراما)، لم يعد هناك فصل واضح بين الشخصيّات الرئيسيّة والشخصيّات الثانويّة إذ دخلت على المسرح شخصيّات تنتمي إلى فِئات اجتماعيّة مُتنوِّعة، وصار الخادم مُحورًا لكثير من الأعمال، وهذا ما نَجده مَثلًا في مسرحيّة «زواج فيغارو» لبومارشيه حيث يَكون الخادم فيغارو مِحور الحدث برُمّته.

الشَّخصِيَّة المَجازيَّة:

التشخيص المَجازيّ هو طرح مفاهيم مُجرَّدة على شكل شَخصيّات لها مَلامح أو أسماء تُوحي بهذه المفاهيم (وفاء، جَشع، موت إلخ) وقد أُطلق على الشخصيّات التي تَحمِل هذا البُعد اسْم الشخصيّات المَجازيّة ***Allégorie***. وتصوير المفاهيم المُجرَّدة بشخصيّات مَجازيّة أسلوب معروف في النحت وفي الأدب إذ نَجِد مِثالًا عليه في كتاب «ربع الكتاب» للمُؤلِّف الفرنسيّ فرانسوا رابليه F. Rabelais (١٤٩٤-١٥٥٣)، وفي مسرحيّات القرون الوسطى وعلى الأخصّ عُروض الأخلاقيّات*.

الشَّخصِيَّة النَّمَطِيَّة:

(انظر هذه الكلمة).

الدَّوْر:

(انظر هذه الكلمة).

انظر: الشَّخصيّة النمَطيَّة، الدَّور، الخادم والخادمة، المُهرِّج، نَموذج القُوى الفاعلة.

■ **الشَّخْصِيَّة النَّمَطِيَّة** **Type**

Type

هي شخصية* تَفتقر إلى ما هو خاصّ وفَرديّ وتَتمتّع بصِفات مُحدَّدة تُطرح في عُموميّتها، وهذا ما يَسمح بالتعرُّف عليها بشكل مُباشَر وقبل أن تَبدأ بالتصرُّف ضِمن الحدث.

لا تَعرف الشخصيّة النمَطيّة أيّ تحوُّل أو تغيُّر لافتقارها إلى الكَثافة الإنسانيّة النفسيّة التي يُمكن أن نَجدها في الشخصيّة المسرحيّة. وهي تُحافظ على مَلامحها طَوال الحدث ممّا يُؤثِّر على طبيعة فعلها. نتيجة لذلك، غالبًا ما يأخذ العمل الذي تَكثر فيه الشخصيّات النمَطيّة طابَع الحَبْكة* المُنمَّطة، كما هو الحال في الكوميديا ديللارته*.

من العوامل التي لَعبتْ دَورها في تشكيل الشخصيّات النمَطيّة في المسرح التقليد الذي

عَرفته بعض الحَضارات في أن يَتخصّص المُمثِّل* بتقديم دَور مُعيَّن طوال حياته ممّا يَسمح له أن يُطوّر شكلًا حركيًّا مُحدّدًا وتصرُّفًا خاصًّا بهذا الدَّور*.

والواقع أنّ مفهوم الشخصيّة النَمطيّة يَقترب كثيرًا من مفهوم الدَّور، فعندما يَكون للدَّور صِفات تُحدِّده بشكل ثابت في عِدّة أعمال يُصبح شخصيّة نَمطيّة. وعندما يَكتسب الدَّور أو الشخصيّة النَمطيّة صِفات فرديّة ومُتغيِّرة حسب السِّياق الجديد، يُعتبر شخصيّة بالمعنى العامّ للكلمة. فدون جوان أو العاشق الدائم هو دَور تحوَّل إلى نمط عندما تَكرّر وجوده في عِدّة أعمال أدبيّة ومسرحيّة، لكن عندما يُضيف كاتب ما إلى هذا النَّمط صِفات أُخرى تُعطيه كَثافة إنسانيّة وتُناقِض أحيانًا صِفته الأساسيّة المعروفة عنه، يَحمِل المُقوّمات التي تَسمح باعتباره شخصيّة مُتفرِّدة، وهذا ما فعله الفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) والألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في مسرحيتيهما اللتين تَحمِلان عنوان «دون جوان».

يُمكن التمييز بين شخصيّات نَمطيّة تَحمل صِفة ثابتة مُستمَدّة من أنماط اجتماعيّة سائدة في مرحلة ما (الأب المُتسلِّط، الزوج المخدوع، الشابة الساذَجة، الجُنديّ المُتبجِّح)، وهي في هذه الحالة لا تَحمِل أسماء عَلَم تُميِّزها كشخصيّات وإنّما تُقدَّم من خِلال صِفاتها أو من خِلال تصرُّفها في الحدث ممّا يَجعلها أقرب إلى مفهوم الدَّور، وبين أنماط مسرحيّة اكتسبت مع الزمن روامز* خاصّة بحيث صار يُمكن التعرُّف عليها من مُكوِّناتها مُباشرَة (الملابس والقِناع* والتسمية وطبيعة التصرُّف)، ودون الحاجة إلى تمهيد من قِبَل الكاتب ضِمن مُقدِّمة المسرحيّة. وهذه هي حال أرلكان وبانتالوني في الكوميديا ديللارته التي كان يُطلق عليها في البِداية اسْم الأقنعة ثُمّ تَحوّلت إلى شخصيات نَمطيّة. وفي الحالتين تَحمِل الشخصيّات النَمطيّة نوعًا من الأسلبة* والتجريد.

تَكثُر الشخصيّات النَمطيّة في الأنواع* المسرحيّة التي تَهدِف إلى النقد الاجتماعيّ أو إلى الإضحاك من خِلال تضخيم الصِّفة بشكل كاريكاتوريّ، لذلك نَجدها في الكوميديا* والفارْس* (المَهْزلة) والميلودراما*. وغالبًا ما تُشكِّل الشخصيّات النَمطيّة في المسرحيّة ثُنائيّات تُبرز العُيوب من خِلال التناقُض (البخيل # الكريم، القويّ # الضعيف، الأبله # الفَطِن).

عَرف المسرح العربيّ منذ البِدايات الكثير من الشخصيّات النَمطيّة المُستمَدّة من تقاليد مسرحيّة غربيّة أو من أنماط اجتماعيّة مَحلِّيّة (جحا، الفرفور في صيغة السامر* إلخ). وقد لاقت هذه الشخصيّات نَجاحًا وصار لها جمهورها العريض لدرجة أنّ بعض المُمثِّلين ارتبطت أسماؤهم بأسماء هذه الشخصيّات، فقد اشتَهر المُمثِّل المصري علي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) بشخصيّة البربري عثمان، والمُمثِّل المصري نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) بشخصيّة كشكش بك، كما ابتدع المُمثِّل اللبنانيّ حسن علاء الدين شخصيّة شوشو. كذلك عُرف المُمثِّلان اللبنانيّان فيلمون وهبة ومنصور الرحباني (١٩٢٥-) بشخصيتَي سبع ومخول في كثير من الاسكتشات الإذاعيّة ثُمّ على خشبة المسرح. كذلك أفرزت الدراما الإذاعيّة* في سورية شخصيّات نَمطيّة وثُنائيّات، فقد عُرف تيسير السعدي (١٩١٧-) وصبا محمودي (١٩٢٧-) بشخصيتَي صابر وصبرية، واشتَهر حكمت محسن (١٩١٠-١٩٦٨) وأنور البابا (١٩١٥-١٩٨٧) بشخصيتَي أبو رشدي وأم كامل.

انظر: الشَّخصِيّة.

■ **الشَّرطِيّة**

تعبير دَرَج استعماله في الخِطاب النقديّ المسرحيّ في اللغة العربيّة لوصف أسلوب عمل مُخرِج مَسرحي ما، أو لوصف الديكور* أو الأداء*. وأغلب الظنّ أنّ كلمة الشَّرطيّة هي الترجَمة العربيّة لكلمة **Ouslovno** الروسيّة التي تعني الظّرْف والشَّرْط العامّ، ومنها تعبير **Ousloven Teater** الذي يَعني المسرح الشَّرطيّ، في حين أنّ التعبير المُستخدَم في الغرب لوصف هذا الأسلوب المسرحيّ الذي ظهر في روسيا في بِدايات هذا القرن هو مسرح الأعراف ***Théâtre de la convention*** أو المسرح المسرحيّ ***Théâtre Théâtral***.

والواقع أنّ هذا التنوّع في التسميات بين اللغات المُختلِفة يَخلُق التباسًا في المعنى. فمُصطلَح الشَّرطيّة الذي ظهر في روسيا يَقترِب كثيرًا ويَتزامن مع ظهور مُصطلَح الأسلبة* في الغرب في بِدايات القرن. وقد حَصَل ذلك في الفَترة التي تَمّ فيها البحث عن ماهيّة المسرح بالنسبة لبَقيّة النُّظُم الفنّيّة والأدبيّة، ومُحاولة ربط المسرح بالفنّ وفصله عن الأدب، وهذه هي الفكرة التي طرحها الروسيّ ڤسيفولود ميرخولد **V. Meyerhold** (١٨٧٤-١٩٤٠) حين تَحدَّث عن «إعادة المسرح للمسرح».

ظهر هذا التوجُّه في بِداية القرن في روسيا كرَدّة فعل على المسرح الطبيعيّ الذي يَقوم على ترسيخ الإيهام*. ويُعتبر الكاتب الروسيّ ڤاليري بريوسوف **V. Brioussov** من أهمّ المُنظِّرين للشَّرطِيّة في المسرح من خِلال طرحه عام ١٩٠٢ لفكرة مَسرح العرف الواعي ***Théâtre de la Convention Consciente***. وقد قَصد بذلك أنّ تُستخدم الأعراف* المسرحيّة في العَرْض بشكل واعٍ ومقصود ومُعلَن ممّا يُؤدّي إلى ما يُسمّى اليوم بإعلان المسرحة*. استَثمر المُخرِج ميرخولد هذه الفكرة في أعماله المسرحيّة ونَظّر لها أيضًا في كِتاباته عن المسرح، وتَلاه المُخرِج ألكسندر تايروف **A. Taïrov** (١٨٨٥-١٩٥٠) الذي انتقد أسلوب ميرخولد ونحا مَنحًى خاصًّا به.

والواقع أنّ ميرخولد لم يَتعامل مع الشَّرطيّة كأسلوب فقط، وإنّما كانت بالنسبة له جُزءًا من نظرة جديدة للمسرح تَعتَبِر أنّ الإخراج* عمليّة إبداعيّة تَتخطّى تصوير النصّ بشكل حَرفيّ، وقِراءة* جديدة للنصّ المسرحيّ تَستنِد إلى بُنية العمل. وقد أدّى تَوجّهه هذا إلى تقديم نصوص من الماضي برُؤية جديدة، وإلى تَوسيع الربرتوار* المسرحيّ.

مَلامِح الشَّرطِيّة في المَسْرَح:

- رَفْض التصوير الإيهاميّ للواقع واعتباره خِداعًا، والتأكيد على كَسْر الإيهام والمسرحة بحيث لا يَغيب عن ذِهن المُتفرِّج* ولا عن ذِهن المُمثِّل* أنّهما في المسرح.
- الكشف عن الأعراف المسرحيّة لإبراز ماهيّة المسرح.
- مُحاولة استعادة صِيَغ من أشكال الفُرْجة* الشَّعبيّة التي تَقوم على أعراف خاصّة بها مثل السيرك* وإدخالها في المسرح لهذا الهدف.
- إعادة اكتشاف المسرح الشرقيّ* والمسرح اليونانيّ القديم اللذين يَقومان على المسرحة والأسلبة، وكذلك استِعارة وضع وأداء المُمثِّل فيه.
- المُطالَبة بالديكور المؤسلب لأنّه اجتماع خُطوط وألوان تُعطي الملامح العامّة ولا

تُشكّل إرجاعًا مُباشَرًا لواقع مُحدَّد، على العكس من التصوير الإيقونيّ في الديكور والأزياء.

- رَفض المُجسَّمات (الماكيت) التي كانت تُقدَّم عادة كمشروع للديكور مُستقِلّ عن رُؤية المُخرِج للعَرْض، واستبدالها بالرسوم التوضيحيّة التي تُوضِّح هذه الرُّؤية.

جَدير بالذِّكر أنّ المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) لم يَستخدِم مُصطلَح الشُّرطيّة بشكل صريح، لكنّه حقّق في مسرحه خُلاصة تَجمَع بين الواقعيّة* والشرطيّة في العَرْض.

انظر: الأعراف المسرحيّة، الأسلبة، المَسْرَحة.

■ **الشَّرْقِيّ (المَسْرَح-)** **Far-East Theatre**

Théâtre de l'Extrême-Orient

تسمية أُطلقت في الغرب على مُجمَل الأنواع* والأشكال* المسرحيّة وأشكال العُروض المعروفة في مِنطقة الشرق الأقصى (الصين واليابان والهند وفييتنام وكمبوديا وأندونيسيا وكوريا وتايلاند إلخ)، وأهمّها أوبرا بكين* ومسرح النو* والكابوكي* والبونراكو* والكيوغن* والكتاكالي* وغيرها.

ظَلّ هذا المسرح مُغلَقًا على نَفْسه ولم تَتِمّ الإشارة إليه إلّا بشكل عابر في كُتب تاريخ المسرح الغربيّة حتّى نهاية القرن التاسع عشر حيث اكتُشفت جَماليّاته وشَكّلت مَصدر إلهام للمسرح في الغرب.

بالمُقابل، وضِمن حركة الانفتاح العالميّة التي عرفها المسرح في القرن العشرين، وبفضل التأثيرات المُتبادَلة بين مسارح العالَم، انفتح المسرح الشرقيّ على التجارِب الحديثة وتأثّر بالغرب فتَجدَّدت بُنيته وبدأ يَعرف نفس الاتّجاهات والأشكال المعروفة فيه. لذلك صار من المُمكن التَّمْييز بين المسرح الشرقيّ التقليديّ، والمسرح الشرقيّ المُعاصِر.

خُصوصِيّة المَسْرَح الشَّرْقِيّ التَّقْلِيدِيّ وسِماته العامّة:

- المسرح الشرقيّ التقليديّ مسرح طَقْسيّ انبثق عن الاحتفالات الدينيّة ثُمّ انفصل عنها اعتبارًا من القرن السابع عشر مع استمرار وجود عناصر دينيّة فيه، إضافة إلى أصول أُخرى شَعبيّة ساعدت على بَلوَرَتِه بشكل عَرْض مسرحيّ. تُعتبر الهند اليَنبوع الأساسيّ للمسرح الشرقيّ عامّة فقد حمل الحُجّاج الهنود نَواة المسرح الهنديّ وطابَعه الطَّقْسيّ حين كانوا يَجوبون المِنطقة كمُبشِّرين. وهذا ما يُبرِّر تأثيرات الدراما الهنديّة، وعلى الأخصّ العُروض المُستوحاة من ملحمتَي الرامايانا والماهاباهاراتا على مسرح جزيرة بالي وتايلاند وكمبوديا وسيلان أكثر منها في الهند نَفْسها.

في تَطوُّر لاحق، دخلت على المسرح الشرقيّ التقليديّ عناصر جديدة، منها شخصيّة الراوي الذي يَستعين بالسَّرْد* لطرح الحدث ومُحاورة الجُمهور* لأخذ رأيه في ما يَحصُل. وقد كان لذلك تأثيره على بُنية هذا المسرح الذي لم يَعرِف تصاعُدًا دراميًّا بالمَعنى الغربيّ للكلمة إذ أنّ عناصر الغِناء والرقص والسَّرْد التي تَتخلَّل مَقاطعه تُخفِّف من حِدّة التوتُّر.

- المسرح الشرقيّ التقليديّ مسرح شامل* يَجمع بين الفنون المُختلِفة. وسبب ذلك يَعود لكون المسرح الشرقيّ يَنبُع من عَقيدة **Sangita** التي تقول أنّ الفنّ يَقوم على أركان ثلاثة هي

الموسيقى والرقص والشِّعر تتداخل معًا في العَرْض المسرحيّ بِنِسب مُتفاوتة حسب المناطق. وهذه الخُصوصيّة للعَرْض المسرحيّ تُبرِّر امتداده الزمنيّ الطويل الذي يمكن أن يَستمرّ عِدّة لَيال، بحيث تُقدَّم في الليلة الواحدة عِدّة مسرحيّات. ولذلك فإنّ طبيعة الفُرْجة التي تَخلُقها هذه العُروض تَختلِف عمّا يَحصُل في المسرح الغربيّ (انظر النو - مَسرح).

- لا نَجد في أيّة مرحلة من مراحل تاريخ المسرح الشرقيّ فصلًا واضحًا بين الأنواع المسرحيّة التقليديّة المعروفة في الغرب لأنّ العَرْض المسرحيّ ذا الموضوع الجادّ أو الأسطوريّ يُمكن أن يَحتوي على فواصل* مُضحِكة (انظر الكيوغن). كما أنّ المَشاهد العنيفة فيه يُمكن أن تأخذ طابَع الغروتسك*. كذلك لا يوجَد فيه تمييز بين اللغة الشِّعريّة واللغة النثريّة اللتين يُمكن أن تجتمعا معًا بسبب تلازُم الغِناء والكلام في النصّ.
- هو مسرح الأعراف* المُنمَّطة التي تَتحكَّم في كُلّ عناصر العَرْض: فالأداء* فيه مؤسلب لدرجة كبيرة وتجريديّ يَقوم على الرمز. وهو أداء يَبتعد عن الإيهام* ويَقوم على الحركة* المُنمَّطة والإلقاء* المُنغَّم. على صعيد الشكل، يَتميَّز العَرْض المسرحيّ ببَساطة الديكور* وشَرطيّته في حين تُولى عِناية كبيرة للزِّيّ* المسرحيّ والماكياج* والأقنِعة التي تُشكِّل روامز يَعرفها المُتفرِّجون جَيِّدًا. كذلك فإنّ العناصر الزمانيّة والمكانيّة لا تُوضَح من خِلال الديكور وإنّما تَظهر من خِلال الأداء الإيمائيّ الذي يَستثير مُخيِّلة المُتفرِّجين (حلول الليل وفَترة النوم يُستدلّ عليها ببُرهة صمت وجُمود في الحركة، كما أنّ ساحة المعركة على سبيل المِثال يُستدلّ عليها ببعض الحركات المُؤسلَبة).

في البِدايات كانت عُروض المسرح الشرقيّ تُقدَّم في القُصور. اعتبارًا من القرن الثالث عشر ظَهرت فِرَق مُمثِّلين مُحترِفين كانت تُقدِّم عُروضها في الأديرة بمناسبة الأعياد. كذلك يُذكر أنّ النساء كن يشاركنَ في العُروض في بِدايات هذا المسرح ثُمّ ما لبثن أن استُبعِدنَ منه بتأثير من الدِّيانة البوذيّة، وذلك حتّى القرن التاسع عشر حيث صارت المُمثِّلات يؤدين أحيانًا أدوار الرجال. وإعداد المُمثِّل* في هذا المسرح له شكل خاصّ إذ يأخذ شكل تدريبات صَعبة وقاسية تَتِمّ في مؤسَّسات مُتخصِّصة أو تنتقل أبًا عن جَدّ ضِمن العائلة الواحدة ولعِدَّة أجيال مُتعاقِبة.

اهتمّ الغرب بالمسرح الشرقيّ التقليديّ منذ بِداية القرن العشرين حيث شَكَّل مصدر إلهام لتنضير المسرح وتجديده على مُستوى شكل العَرْض والإخراج*. وتُعتَبر الزيارة التي قامت بها فرقة من جزيرة بالي إلى أوروبا في عام ١٩٣١ فاتحة اكتشاف المسرحيّين الغربيّين لتِقنيّات وجَماليّات وبُنية هذا المسرح. من أهمّ الذين استوحوا من المسرح الشرقيّ المُخرِج الروسيّ فسيفولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) والسويسريّ أورليان لونييه بو A. Lugné-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) الذي قَدَّم أوّل عمل إخراجيّ غربيّ لمسرحيّة شرقيّة عندما عَرَض النصّ السنسكريتيّ «عربة الصلصال». كذلك فإنّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) استند إلى كثير من العناصر الأساسيّة في المسرح الشرقيّ لِصِياغة نظريته عن المسرح المَلحميّ* وتحقيق

التغريب*. وما زال المسرح الشرقيّ التقليديّ حتّى يومنا هذا يُشكِّل مَرجِعًا لرجال المسرح وللمُنظِّرين، وعلى الأخصّ فيما يَتعلّق بنوعيّة الروامز التي تَتحكَّم بالعَرْض وبإعداد المُمثِّل وبأدائه على الصعيد الحياتيّ والمسرحيّ (انظر الأنتروبولوجيا والمسرح).

المَسْرَح الشَّرْقِيّ المُعاصِر:

من العوامل الهامّة التي لَعِبت دَورها في خَرْق الطَّوْق المُغلَق للمسرح الشرقيّ وتأثُّره بالتجارِب الغربيّة ما يلي:

- ظروف الحرب العالميّة الثانية والاحتلال الأمريكيّ لليابان ولڤييتنام.
- تأثيرات المسرح السوڤييتي على الصين وكوريا.
- حركة الترجمة التي أدّت إلى التعرُّف على ربرتوار* المسرح العالميّ، والدَّور الذي لَعِبتْه المدارس التبشيريّة في التعريف بتقاليد المسرح الغربيّ، فقد كانت تُقدِّم فيها مسرحيّات بالفرنسيّة والإنجليزيّة ممّا كان له أثره في إدخال تقاليد المسرح الكلاميّ التي لم تكن معروفة سابقًا في تلك المناطق وعلى الأخصّ في الصين (انظر مَدرسيّ - مسرح).
- تأسيس المعاهد* المسرحيّة التي يُدرَّس فيها تاريخ المسرح العالميّ والمَناهج المُختلِفة لإعداد المُمثِّل.

من أهمّ مَظاهر هذا التغيير مُحاولات تحديث فنّ الكابوكي من الداخل اعتبارًا من الجُزء الثاني من القرن التاسع عشر ضِمن حركة التوجُّه الجديد ***Shimpa***، وتوجُّه تطوير المسرح الياباني من خلال استعارة النَّموذَج الأوروبيّ، وهذا ما يُعرف بالمسرح الجديد اليابانيّ ***Shingeki*** الذي ظهر في بداية القرن العشرين.

كذلك كانت هناك مُحاولات لخَلْق مسرح يَستعير الصِّيَغ الغربيّة بشكل كامل مِثل المسرح الحُرّ* الذي أسَّسه أحد مُمثِّلي الكابوكي، وهو اليابانيّ إيشيكاوا سادانجي **Ichikawa Sadanji** واستعار فكرته من الفرنسيّ أندريه أنطوان **A. Antoine** (١٨٥٨-١٩٤٣) فلَعِب دَورًا في إدخال الأداء الواقعيّ الذي يَتناقض تمامًا مع الأداء التقليديّ. كذلك ظهرت في هذا المسرح تَوجُّهات مُوازية للتوجُّهات الغربيّة مثل المسرح البروليتاريّ* والمسرح الفنّيّ ومسرح المُمثِّل إلخ.

انظر: النو (مسرح الـ-)، البونراكو، الكاتاكالي، الكابوكي، الكيوغن، أوبرا بكين.

■ الشَّعْبِيّ (المَسْرَح-) **Popular Theater** ***Théâtre Populaire***

طُرحت فكرة المسرح الشعبيّ بِصيغ وتسميات مُختلِفة باختلاف المنظور إلى دَور المسرح ومُهمَّته من إمتاع وتوعية: فهناك تسمية المسرح الشَّعبيّ **Théâtre Populaire** وهي الأوسع، وهناك تعبير مسرح الشَّعب **Théâtre du peuple** والمسرح للشَّعب **Théâtre pour le peuple**. تَبلورتْ فكرة المسرح الشَّعبيّ كرَدّة فعل على المَركزيّة في الثقافة وفي المسرح، وعلى توجُّه المسرح البورجوازيّ إلى النُّخبة، وعلى اقتصار الربرتوار* المسرحيّ على نَوعيّة مُعيَّنة من المسرحيّات. وقد ارتبط ظهور مَفهوم المسرح الشَّعبيّ وتَبلوُره في نهاية القرن التاسع عشر بالوعي الإيديولوجيّ الذي رافق الحركات العُمّاليّة إبّان الثورة الصّناعيّة وتشكيل النّقابات في الغرب، وبالرغبة في استعادة الطابَع الاحتفاليّ الذي كان عليه المسرح في الماضي، واستعادة زخم الاحتفالات الشَّعبيّة والوطنيّة

العَفويّة. وقد شَكّل المسرح الشَّعبيّ في حينه الصِّيغة الأولى التي انبثقت عنها أشكال* مسرحيّة أكثر تحديدًا في ألمانيا والاتحاد السوفيتي والدول الاشتراكيّة (سابقًا) منها المسرح البروليتاريّ* والمسرح العُمّاليّ* والمسرح السياسيّ* والمسرح التحريضيّ*.

يُعتَبر الفرنسي موريس بوتيشير M. Pottecher (١٨٦٧-١٩٦٠) أوّل من شَكّل مسرحًا للشعب في مُقاطعة الفوج في فرنسا عام ١٨٩٥ إذ قَدّم عُروضه في الهواء الطَّلْق وبعيدًا عن العاصمة. وتُعتبر هذه التجربة التي ما تزال حَيّة حتى اليوم تَجربة رائدة لأنّها مَهّدت الطريق أمام الكثيرين من رِجال المسرح وكُتّابه في طرح وتحديد مَفهوم المسرح الشَّعبيّ. في حوالي ١٨٨٩، تأسَّست فِرق المسرح الشَّعبيّ في نِطاق النِّقابات في ألمانيا، وكُتبت لها مسرحيّات سُمّيت المسرحيّات الشَّعبيّة Volksstück. بعد ذلك ظهرت تجارِب مُتعدِّدة وخاصّة في فرنسا. وقد لَعِب الفرنسي رومان روللان R. Rolland (١٨٦٦-١٩٤٤) دَورًا هامًّا في تثبيت هذا المفهوم وتطبيقه، فقد كتب مجموعة مقالات ظهرت في كتابه «مسرح الشعب» (١٩٠٣)، وفيه حَدَّد ملامح مسرح يَقف ضِدّ الثقافة المُستقاة من الماضي. كما كَتب عام ١٩٠٠ ضِمن هذا المنظور مسرحيّات مُستمَدّة من التاريخ هي «١٤ تموز» و«دانتون».

أمّا فيرمان جيميه F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) الذي تأثّر بما رآه في ڤيينا وبروكسل، فقد طَرح صِيغة مسرح يَتوجّه للشعب حيثما وُجد من خِلال المسرح الجوّال*. فقد صَمّم جيميه ما بين عامي ١٩١١ و١٩١٣ قِطارًا من ٣٧ مقطورة يسير بالبُخار أسماه «المسرح الوطنيّ الجوّال». وقد قصد بتجرِبته هذه كَسْر نِطاق المَركزيّة من خِلال حَمْل المسرح في جولة إلى المُحافظات في عُروض تُشبه عروض السيرك* والمُمثّلين الجوّالين. لاقت تَجرِبة جيميه نَجاحًا في البِداية، لكنّ المشروع فَشِل فيما بعد لأنّه لم يَستند إلى تغيُّرات جَذريّة على صعيد بُنية العرض، إذ احتفظ بشكل المسرح التقليديّ القائم على المُواجَهة بين الخشبة* والصالة. في محاولة جديدة قام جيميه ومعه آخرون عام ١٩٣٠ بإعادة طَرْح المفهوم نَظريًّا، إلّا أنّ الصيغة لم تَتبلْور بشكل كامل إلّا مع المُخرِج الفرنسيّ جان ڤيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١) الذي أجرى تغييرًا جَذريًّا في بُنية المسرح انطلاقًا من رَغبته في الوصول إلى أكبر عدد مُمكِن من الناس من خِلال تغيير شروط العَرْض والإخراج*، وتقديم شيء مُختلِف للجُمهور الشَّعبيّ، وهذا ما قَصَده بتعبير «المسرح خدمة عامّة». وقد أسّس ڤيلار «المسرح الوطنيّ الشَّعبيّ» عام ١٩٤٧، كما طرح مشروع مِهرجان* أفينيون المسرحيّ وافتتحه في نَفْس العام، ويُعتبر كتابه «المسرح الشَّعبيّ» مَرجِعًا في هذا المَجال.

عَرفت إنجلترا اتِّجاهًا مُماثِلًا من خِلال فرقة «مسرح الوحدة» Unity Theatre عام ١٩٣٦ التي رَبطت نَفْسها كمسرح بإطار المركز الثقافيّ، وتَوجَّهت لجُمهور من العُمّال. وفي الاتحاد السوفيتيّ والدول الاشتراكيّة والصين، تَحقّق توجّه المسرح نحو الجماهير العريضة عمليًّا من خِلال نشر الصالات المسرحيّة في كُلّ الجمهوريّات والمُدن ولكُل فِئات الشعب، ومن خِلال ابتكار صِيَغ مُتنوِّعة لمسارح تَتوجَّهُ إلى مُختلِف فئات الشعب مِثل العُمّال وأفراد الجيش والأطفال إلخ، ومن خِلال جعل أسعار بِطاقات الدُّخول إلى المسرح رمزيّة.

في ألمانيا لَعِب المسرحيّان إروين بيسكاتور

E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦)، ومن بعده برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) دَورًا أساسيًّا في تطوير منظور المسرح الشَّعبيّ. وعلى الرغم من أنّهما لم يَذكُرا في كتاباتهما النظريّة تعبير المسرح الشَّعبيّ الذي انطلق منه الفرنسيّون، إلّا أنّ الصِّيَغ المُختلِفة التي اقترحاها مِثل المسرح البروليتاريّ، والمسرح السياسيّ، والمسرح التحريضيّ، والمسرح المَلحميّ*، كانت تَصُبّ جميعها في نَفْس المنظور لأنّها طُروحات تَقصِد التوجّه إلى جماهير عريضة من خِلال تِقنيّات مُختلِفة.

بعد الحرب العالميّة الثانية، وبتأثير انتشار نظريّة المسرح المَلحميّ من خِلال جولات فرقة البرلينر أنسامبل في الخارج، أخذ المسرح الشَّعبيّ في أوروبا ملامح جديدة. فقد أُعيد طرح العَلاقة ما بين المسرح والسياسة والجُمهور الشَّعبيّ نظريًّا، وهذا هو التوجُّه الذي أخذته مجلّة المسرح الشَّعبيّ Théâtre Populaire في فرنسا مثلًا. ومن جهة أُخرى تَمّ التركيز على اللّامركزيّة في الثقافة من خِلال تأسيس مراكز ثقافيّة في الضواحي والمُدن الصغيرة.

في الستّينيات، وبتأثير من ظهور الحركات الطُّلابيّة، أخذت أُطروحة المسرح الشَّعبيّ في أوروبا وأمريكا اللّاتينيّة صِيَغًا جَماليّة وإيديولوجيّة جديدة من خِلال ظهور فرق واتّجاهات طليعيّة اعتمدت أسلوب التجريب* نَذكر منها توجّه «المسرح المُختلِف» في إنجلترا، وفرقة «بريد أند بابيت» Bread and Puppet التي لَعِبتْ دَورًا كبيرًا في تَعبئة الجوّ العامّ ضِدّ حرب فيتنام في أمريكا. في إيطاليا، وضِمن التوجُّه إلى كَسْر المركزيّة الثقافيّة بعد عام ١٩٦٨، أُسِّست تعاونيّات مسرحيّة تقوم على صيغة الإبداع الجَماعيّ* وتَستمِدّ شكل الأداء اللَّعبيّ من التقاليد الشعبيّة منها «مجموعة دللا روكا Il groupo della rocca».

أمّا المسرح الشَّعبيّ في أمريكا اللّاتينيّة فقد اعتمد على صِيَغ مَحليّة مِثل المسرح الرِّيفيّ والمسرح الرَّعويّ وأعطاها تَوجُّهات سياسيّة شعبيّة وطابَعًا تعليميًّا تحريضيًّا.

في العالَم العربيّ، وبسبب غياب التقاليد المسرحيّة، أخذت أطروحة المسرح الشَّعبيّ منحى خاصًّا. فقد انطلق الروّاد الأوائل من هاجس إرساء قواعد الفنّ المسرحيّ الجديد وقدّموا أفكارًا كان يُمكن أن تُؤدّي بالمسرح لأن يَتحوّل إلى تقليد شَعبيّ، لكن هذا لم يَتحقّق لأنّ المسرح ظَلّ مُرتبِطًا بالمُدن ولا سِيّما العواصم، وبفئات مُحدَّدة من المُتفرّجين.

في الستّينات من هذا القرن مع تصاعُد المدّ اليساريّ في البلاد العربيّة، طُرحت فكرة نشر المسرح على المُستوى الشَّعبيّ. وكان مفهوم المسرح الشَّعبيّ جُزءًا من تَوجُّه أوسع هو إرساء قواعد مسرحيّة في المِنطقة. وقد أخذ هذا الطرح صِيَغًا مُتعدِّدة منها ما تَمّ على مُستوى المؤسَّسات المسرحيّة الرسميّة مِثل تأسيس وتمويل مسارح في المُحافَظات مع ربطها بالمراكز الثقافيّة، ومنها اعتماد أسلوب جولات الفِرَق على المُدن والقُرى.

أمّا على مُستوى الكتابة والإخراج، فقد كان مُنطلَق التوجُّه إلى جُمهور عريض سببًا في مُحاولة إيجاد صِيَغ مسرحيّة مُستمَدّة من التُّراث المَحلّيّ والاحتفالات الشَّعبيّة مِثل صيغة مسرح السامر* والمسرح الرِّيفيّ، والاحتفاليّة التي دعا إليها المغربيّ عبد الكريم برشيد (١٩٤٣-)، واستخدام أُسلوب الحَكَواتي* والراوي، وهذا ما نَجده في كثير من الأعمال المسرحيّة مثل مسرحيّة «الزوبعة» (١٩٦٤) للكاتب المصريّ

محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣)، ومسرحيّة «مغامرة رأس المملوك جابر» للسوريّ سعدالله ونوس (١٩٤١-)، والأعمال التي قدّمها اللبنانيّ روجيه عساف (١٩٤١-) مع فرقة «الحكواتي» مثل «حَكايا ١٩٣٦» و«أيّام الخيام». يُعتبر المغربيّ الطيّب الصدّيقي (١٩٣٧-) من أكثر المسرحيّين ارتباطًا بصيغة المسرح الشَّعبيّ. فقد عمل في مسرح الفرنسيّ جان ڤيلار، وبعد ذلك مارس المسرح في المسرح العُمّاليّ ومسارح النّقابات في المغرِب، وأدار في الفترة ما بين ١٩٦٥-١٩٧٢ «مسرح الناس»، وكان يَطمح إلى إدخال المسرح إلى تَجمُّعات كُلّ الفئات الاجتماعيّة الشعبيّة والزّراعيّة. وقد أدخل الصدّيقي على عُروضه تِقنيّات مُستقاة من التقاليد الشّعبيّة في المنطقة منها مسرح الحلقة وأسلوب الحَكايا والمَقامات، وذلك في مسرحيّاته التي قَدّمها تحت عناوين مِثل «سيدي عبد الرحمن المجذوب أو رُباعيّات المجذوب»، و«مقامات بديع الهمذاني».

انظر: السياسي (المسرح-)، العُمّالي (المسرح-)، التحريضيّ (المسرح-)، الجوّال (المسرح-).

■ الشِّعريّ (المَسرَح-) Poetic Drama

Théâtre Poétique

تسمية يُقصَد بها المسرحيّة المكتوبة شِعرًا أو بلغة نَثريّة لها طابَع شِعريّ، وتُستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شِعرًا والمسرح المكتوب نَثرًا.

والعَلاقة بين الشِّعر والمسرح وثيقة، فقد كان المسرح في أُصوله يُسمّى شِعرًا دراميًا، كما أنّ الكاتب المسرحيّ كان يُسمّى بالشاعر. وقد صَنّف أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) المسرح ضِمن فنون الشِّعر بسبب الأصول الغِنائيّة والطَّقسية لهذا الفنّ.

من جهة أخرى، فإنّ المسرح في مُختلِف الحَضارات القديمة كان يُكتب شِعرًا، وهذا ما نَجده في المسرح الشرقيّ* القديم وفي المسرح اليونانيّ والرومانيّ.

بدأ ظهور الحِوار* النثريّ في المسرح في الغرب منذ القرون الوسطى مع الميل إلى استخدام اللَّهجَات المَحليّة في بعض الأشكال* المسرحيّة الشّعبيّة التي تَرتبط أكثر من غيرها بالحياة العامّة، وخاصّة الأشكال الكوميديّة، ممّا يدل على أنّ استخدام الشِّعر في المسرح كان يَرتبط بأسلوب تصوير الواقع فيه. يبدو ذلك بشكل واضح في القرن التاسع عشر ضِمن حركة الواقعيّة*. فقد صار النثر لغة المسرح بمُختلِف أنواعه، أمّا الرِّواية التي انبثقت من اللُّغات المَحكيّة المَحلّيّة، وارتَبط تَطوُّرها بظهور الواقعيّة، فلم تُكتب إلّا نثرًا على مدى تاريخها، وكذلك الأمر بالنسبة للسينما أو الدراما التلفزيونيّة*.

والواقع أنّ استخدام الشِّعر في المسرح الأوروبيّ منذ عصر النهضة كان يعني استخدام أسلوب تعبير رفيع المُستوى، ولذلك فإنّ الأنواع* التي اعتُبرت رفيعة والتي التَزمت بقواعد النوع المسرحيّ مثل التراجيديا* كانت تُكتب شِعرًا، وهذا ما نَجده في التراجيديّات الكلاسيكيّة الفرنسيّة التي كتبها بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وجان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩)، وفي مسرحيّات الإنجليزيّ جون درايدن J. Dryden (١٦١١-١٦١٦). بالمُقابِل لم تلتزم الأنواع الأخرى بذلك بشكل واضح، فأغلب كوميديّات موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) الكلاسيكيّة كانت

مَكتوبة نَثرًا، كما أنّ مسرحيّات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) كانت تَمزُج بين الشِّعر والنثر من خِلال استنادها إلى مُستويين لُغويّين هما لغة الشخصيّات الرفيعة من أمراء وملوك (الشعر) ولغة الشخصيّات المُضحِكة كالمُهرّج* وحَفّاري القُبور وغيرهم (النثر). والحقيقة أنّ الشِّعر كلغة كِتابة في المسرح ظَلّ سائدًا حتّى القرن التاسع عشر مع الرومانسيّة*، فقد كان المسرح الرومانسيّ الإنجليزيّ مُرتبِطًا بالشِّعر ارتباطًا كاملًا، وقد كَتب الإنجليزيّان لورد بايرون Byron (١٧٨٨-١٨٢٤) وشيللي Shelly (١٧٩٢-١٨٢٢) الشِّعر في قالَب مسرحيّ، ولذلك لم تُمثَّل مسرحيّاتهما قط واعتُبِرت نوعًا من القصائد الدراميّة، خاصّة وأنّهما كانا في الأصل شاعرين لا عَلاقة لهما بالمُمارسة المسرحيّة (انظر المسرح المَقروء). وكذلك الأمر بالنسبة للمسرح الألمانيّ الرومانسيّ. فقد كَتب ولفغانغ غوته W. Gothe (١٧٤٩-١٨٣٢) وفريدريك شيللر F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) مسرحيّاتهما شِعرًا.

منذ نهاية القرن التاسع عشر، وبشكل مُوازٍ تَمامًا لدخول اللغة النثريّة إلى المسرح مع الواقعيّة، قامت مُحاولات لإعادة الشِّعر إلى المسرح من منظور جديد لا يُعنى بالأسلوب فقط، وإنّما يَرتبط بالجوهر الطَّقسي للمسرح. وقد كانت المَحطّة الأهمّ في هذا التوجُّه الحركة الرَّمزيّة* التي سَعت إلى توظيف اللغة الشِّعريّة في المسرح. كذلك قام كُتّاب إيرلنديّون على رأسهم وليم ييتس W. Yeats (١٨٦٥-١٩٣٩) وجون سينغ J. Synge (١٨٧١-١٩٠٩) وشين أوكيسي S. O'Casey (١٨٨٠-١٩٦٤) بتأسيس ما أسمَوه «الحركة من أجل مسرح شِعريّ» في إنجلترا في بِداية القرن العشرين، وكَتبوا الدراما الشعريّة شِعرًا أو بالنثر الشِّعريّ مُتأثّرين بالمدرسة الرمزيّة الفرنسيّة وبالكاتب النمساويّ هوغوفون هوفمانشتال H. Hofmentchall (١٨٧٤-١٩٢٩) الذي كَتب مسرحًا شِعريًا في تَوجُّه مُضادّ للواقعيّة والطبيعيّة*. كذلك حاول الشاعر الأمريكيّ توماس اليوت T.S. Elliot (١٨٨٨-١٩٦٥) تجديد الدراما الشعريّة الإنجليزيّة من خِلال رفضه لأسلوب المسرح الإليزابثي واللجوء إلى الرمزيّة. وقد تَجلّت الرمزيّة لَديه في مواضيع وأجواء مُستوحاة من التراجيديا اليونانيّة.

بعد ذلك صار البُعد الشِّعريّ في المسرح وسيلة لخَلْق صور إنسانيّة عامّة ولإعطاء النصّ المسرحيّ بُعدًا إنسانيًا شُموليًا من خِلال الكثافة الشِّعريّة. وقد استخدم الشاعر الإسبانيّ فدريكو غارسيا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٩-١٩٣٦) اللغة الشِّعريّة التي تَقوم على الاستعارات في مسرحيّته «عرس الدم» (١٩٣٣) رغم أنّ موضوعها كان مأخوذًا من الحياة اليوميّة، وقد ربط بين المأساويّ والشِّعريّ لأنّه اعتَبر أنّ الشِّعريّ يَمسّ الشعب.

أمّا الفرنسيّ بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) فقد استخدم اللغة الشعريّة لإبراز البُعد الرُّوحيّ للمواضيع الدِّينيّة التي طرحها في مسرحيّتَيْه «حِذاء الستان» و«نُقطة السَّمْت».

من الكُتّاب المُعاصِرين الذين كَتبوا المسرح شِعرًا الكاتب اللبنانيّ جورج شحادة (١٩٠٧-١٩٨٩) في مسرحيّتَيْه «مهاجر بريسبان» (١٩١٥) و«زهرة البنفسج» (١٩٢٥)، والكاتب الجزائريّ كاتب ياسين (١٩٢٩-) الذي كَتب ثُلاثيّته «دائرة الانتقام» بلغة شِعريّة عالية الكثافة.

في العالَم العربيّ حيث للشِّعر تقاليد عريقة، كان من الطبيعيّ أن تَكون بِدايات المسرح

بدايات شِعريّة مع مُحاولة تطويع القالَب الشِّعريّ حسب مُستلزَمات الحِوار الدراميّ. من كُتّاب هذه المرحلة الذين التزَموا بالشِّعر العموديّ في الحِوار المسرحيّ المصريّ أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) الذي كتب التراجيديا والكوميديا شِعرًا، ومن مسرحيّاته «علي بك الكبير» و«مجنون ليلى» و«مصرع كيلوبترا» و«قمبيز» و«الست هُدى»؛ والمصري عزيز أباظة (١٨٩٩-١٩٧٣) الذي حاول أن يُطوِّر مدرسة شوقي فكتب مسرحًا تاريخيًّا شِعريًّا مِثل مسرحيّة «العباسة» (١٩٤٧) و«الناصر» (١٩٤٩)؛ وكذلك اللبناني سعيد عقل (١٩١٢-) الذي كَتب «مأساة قدموس» و«جادا»؛ والمصري علي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٦٩) الذي كتَب «واإسلاماه» و«الحاكم بأمر الله»؛ وخليل مطران وعدنان مَردم بك وغيرهم.

وُجِّه النقد إلى المسرح الشِّعريّ الذي ظهر في بِدايات القرن لأنّه يَخلِط بين الشِّعر المسرحيّ والمسرح الشِّعريّ، ولأنّه يُركِّز على الشِّعر أكثر من اهتمامه بالمُكوِّنات الدراميّة، وهذا ما نَجده على سبيل المِثال في كِتاب المصريّ لويس عوض «دِراسات عربيّة وغربيّة» (١٩٦٥).

والواقع أنّ ارتباط المسرح العربيّ في بِداياته بالشِّعر يُفسَّر أيضًا بنوعيّة العُروض التي كانت سائدة وبِذَوْق الجُمهور الذي كان يَتطلَّب الغِناء. فقد كانت بعض نصوص المسرح العربيّ في بِداياته تُغنّى غِناء ممّا تَطلَّب التزام القافية حتى ولو كانت المسرحيّة تُقدَّم باللغة المَحكِيّة العامّيّة، وهذا ما نَجده في أوبريت «العِشْرة الطيبة» التي كتبها بديع خيري ولحّنها سيد درويش، وفي مسرحيّات «مايسة» و«عزيزة» و«ألف ليلة وليلة» التي كتبها بيرم التونسيّ (١٨٩٣-١٩٦١) باللغة العامّيّة النثريّة التي تَعتمِد السَّجع.

كذلك نَجد مِثالًا على استخدام الشِّعر المُغنّى باللغة العامّيّة إلى جانب الحِوار النثريّ في المسرحيّات الغِنائيّة التي كتبها الأخوان عاصي الرحباني (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور الرحباني (١٩٢٥-) مِثل «جبال الصوّان» و«الشخص» و«الليل والقنديل»، وغيرها.

في فترة لاحقة ومع تَوجُّه المسرح العربيّ لطرح مواضيع اجتماعيّة من الواقع انحسر استخدام الشِّعر في المسرح واقتَصر على حالات خاصّة منها استخدام الموّال الشَّعبيّ الشِّعريّ في مسرح المصريّ نجيب سرور (١٩٣٢-١٩٧٨)، ومنها اهتمام الشعراء بكتابة المسرح كما هو الحال في المسرحيّة السياسيّة التاريخيّة «مأساة جيڤارا» (١٩٧٩) التي كتبها الشاعر الفلسطينيّ معين بسيسو، ومسرحيّة «العصفور الأحدب» التي كتبها الشاعر السوريّ محمد الماغوط (١٩٣٤-)، ومسرحيّتَيْ «صلاح الدين» و«الحسين شهيدًا» (١٩٦٩) للمصريّ عبد الرحمن الشرقاوي ومسرحيّتَيْ «مسافر ليل» (١٩٦٥) و«مأساة الحلّاج» (١٩٦٩) للمصريّ صلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١) وغيرها.

■ شَكْل مَفْتوح/شَكْل مُغْلَق — Open form/closed form

Forme ouverte/Forme fermée

الشكل المفتوح والشكل المُغلَق إطاران عامّان يَسمحان بالنظر إلى الأعمال المسرحيّة وتوصيفها بمَعايير جديدة.

وهذا النوع من التمييز بين الشكل المفتوح والشكل المُغلَق مُستقى من الدِّراسات التي انصبَّت على الرسم والتصوير والموسيقى، وقد اتَّسع لِيَشمُل الفنون والآداب بشكل عامّ.

في المسرح اعتُبر التمييز بين الشكل المَفتوح والشكل المُغلَق مبدأ بُنيويًّا يَمسّ كُلّ المُكوِّنات المسرحيّة (البُنية الزمانيّة المكانيّة وشكل الكِتابة وعَلاقة النهاية بالبِداية ونوعيّة انفتاح النصّ أو العَرْض على العالم). وقد سمح تَطبيقه بطرح قِراءة جديدة لتاريخ المسرح كما في كتاب بيتر زوندي P. Zondi «نظريّة الدراما الحديثة»، وبتوسيع هامِش التصنيف إلى ما يَتجاوز مفهوم الأنواع* المسرحيّة والأشكال* المسرحيّة، وبفهم جديد لأسلوب بِناء المسرحيّة وعَلاقتها مع الواقع.

والواقع أنّ التمييز بين شكل مفتوح وشكل مُغلَق يَصبّ في رؤية جديدة للمسرح كَرَّستها الفلسفة الألمانيّة، وعلى الأخصّ كِتابات فردريك هيغل Hegel (١٧٧٠-١٨٣١)، وعِلْم الجَمال*. تَقوم هذه الرُؤية على مبدأ العَلاقة الجَدَليّة بين الشكل والمضمون وقُدرة الشكل على التعبير. كما أنّها ارتَبطت برفض القوالب الجاهزة في الكِتابة المسرحيّة، أي الشكل المُحدَّد بقواعد* تَسبُق الكتابة. لا بُدّ من الإشارة في هذا المَجال إلى تأثير دِراسات الألمانيّ برتولت بريشت B.Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي قابَلَ بين إطارين عامّين هما الدراميّ/ المَلحميّ*، والمسرح الأرسطيّ*/المسرح اللّاأرسطيّ.

ولا بُدّ من التأكيد في هذا المَجال على أنّ هذا التمييز بين شكل مفتوح وشكل مُغلَق هو إطار تَوصيفيّ يَسمح بالربط بين أعمال مُختلِفة ظاهريًّا ومُتباعِدة زمنيًّا ومكانيًّا. وهو لا يَسعى إلى طرح تصنيف دقيق لصُعوبة وَضع حدود فاصلة توضع عَمَلًا مسرحيًّا ما ضِمن الأشكال المفتوحة أو الأشكال المُغلَقة.

الشَّكل المُغْلَق:

- تُشكِّل الحِكاية* والفعل* الدراميّ في الشكل المُغلَق كُلًّا مُتكامِلًا يَرسُم دائرة مُغلَقة على نفسها. والخَطّ الناظم له هو سِلسلة حوادث مَحدودة تَتمحوَر حول صِراع* مَركزيّ. وكلّ الأجزاء فيه تَصُبُّ في هذا الصِّراع الأساسيّ الذي يُعبَّر عنه كلاميًّا بالدرجة الأولى لعدم إمكانيّة عَرْضه مادّيًّا على الخشبة، فيبدو وكأنّه صِراع يَدور على مُستوى وعي الشخصيّة* وخِطابها، ولا سِيّما البَطَل* الذي يكون عادة الشخصيّة المِحوريّة التي تَدور حولها الأحداث.
- وتَطوُّر الحَبْكة* في الشكل المُغلَق يَتِمّ من خِلال تَوثُّب وهُبوط، والخاتمة* هي حسم قاطع للصِّراع، ولذلك تُسمّى نهاية مُغلَقة. وفيه أيضًا تَرتبط الحَبَكات الثانويّة ارتباطًا وثيقًا بالصِّراع الأساسيّ، وهذا ما نَجده مَثلًا في التراجيديا*، وفي عدد كبير من المسرحيّات التي كُتبت في أوروبا قبل القرن التاسع عشر ضِمن الأسلوب الذي فرضته الكلاسيكيّة*.
- المكان والزمان في هذا الشكل مُحدَّدان من خِلال قاعدة الوَحَدات الثلاث* التي سادت لفترة طويلة. بحيث يَكون هناك تركيز كامل على الصِّراع الأساسيّ. فالمكان* هو مكان حِياديّ ومُنسجِم في مُكوِّناته، والزمان هو بالحقيقة زمن* الصراع الداخليّ للشخصيّة أكثر منه زمن الصِّراع الخارجيّ المُرتبِط بالأحداث. وكلّ ما يَتعارض مع ذلك ويَفترض امتدادًا زمانيًّا ومكانيًّا يُحَلّ دراميًّا عن طريق السَّرْد* أو المونولوغ* وغير ذلك.
- الشخصيّات عددها محدود، وهي قُوى تَلعب دَورًا ضِمن الخطّ الذي يَرسُمه الصِّراع وتَرتبط

به بشكل وثيق (انظر نَموذج القُوى الفاعلة). وصِفات الشخصيّات تُحدَّد عبر ذلك وتكون غالبًا صِفات ثابتة لا تَحمِل بُذور التطوُّر أو التغيُّر. أمّا الخِطاب* الذي يُكوِّنها كشخصيّة فيَندرج في أُطُر جامدة هي أنماط بيان معروفة ومُحدَّدة.

الشَّكْل المَفْتوح:

- الحِكاية فيه مجموعة عناصر مُتعدِّدة تَتراكب معًا بحيث تُشكِّل في مُجملها كُلًّا مُتجانسًا. وهي تُقدَّم على شكل مَقاطع لا تَقوم على التسلسل والتكثيف كما في الشكل المُغلَق، وإنّما على الانقطاع والتبعثر الذي يَترك للمُصادفات هامشًا كبيرًا. والحَبْكة الأساسيّة في الشكل المفتوح تَرتبط بالحَبَكات الثانويّة دون أن يَكون الرابط بينهما مُحكَمًا بالضَّرورة. وفي كثير من الحالات لا يوجَد التزام بوَحدة الفعل، وهذا ما نَجده في مسرح الباروك* حيث تَتوازى الحَبَكات أو تتعاكس أو تَتداخل ضِمن بعضها البعض (انظر المسرح داخل المسرح)؛ وفي الأنواع المسرحيّة التي تَعتمد مبدأ السيناريو* المفتوح الذي يَترك هامشًا كبيرًا للارتجال* كما في الكوميديا ديللارته*.
- الزمان والمكان في الشكل المفتوح ليسا مُغلَقين، وليس هناك التزام بمبدأ التكثيف الزمنيّ والوَحدة. كذلك فإنّ المكان والزمان يَتجاوزان دَورهما التقليديّ كعُنصر وسيط لطرح الحدث ليُصبحا في بعض الأحيان العُنصر الأساسيّ في الحدث. ففي مسرحيّة «المستأجر الجديد» للرومانيّ أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤) يَقوم الحدث بمُجمَله على بِناء المكان وترتيب أبعاده، وفي مسرحيّة «الأم شجاعة» لبريشت يُشَكِّل الزمن العُنصر الأساسيّ في تَطوُّر الحدث. والمكان المسرحيّ في العَرْض يُمكن أن يَكون فضاءً مفتوحًا على الجُمهور*، لا وجود فيه لمبدأ الجِدار الرابع* ولا لمُكوِّنات العُلْبة الإيطاليّة*، وهو يُصمَّم سينوغرافيًا كذلك عادة.
- الشخصيّات لا تُرسَم بِناء على مبدأ التجانُس ولا يكون خَطّ الفعل لَديها مُتّصلًا وواضحًا، وإنّما تَصل أفعالها إلى حَدّ التناقُض نتيجة لتناقُض صِفاتها وتَعدُّدها. ويُعبَّر عن ذلك على مُستوى العَرْض بطبيعة أداء* مُختلِفة.

والانفتاح والانغلاق يُؤدّيان إلى خلق بُنية مُختلِفة. فالشكل المُغْلق يَفرض مَعنى مُحدّدًا ويَحمِل تكثيفًا يُغلِق الباب أمام الاحتمالات، في حين يَترُك الشكل المفتوح إمكانيّة أكبر للتأويل* وحُرية أوسع للمُتلقّي في أن يَملأ الفَراغات التي يَترُكها النص، وهذا ما بَيّنته دِراسة الباحث الإيطاليّ أومبرتو إيكو E. Ecco «العمل المفتوح». كذلك، على العكس من النهاية الواضحة في الشكل المُغلَق، تَكون النهاية في الشكل المفتوح مفتوحة على احتمالات عديدة. وبسبب طبيعة البُنية الدراميّة (وضع المكان والزمان والحكاية المُبعثَرة) يَسمح الشكل المفتوح أكثر من الشكل المُغلَق بقراءة أحداث المسرحيّة ضِمن صَيرورة تاريخيّة، ويربط تَصرُّف الشخصيّة ودوافعها بعوامل تَتخطّى العوامل الفَرديّة والوعي الذاتيّ إلى ما هو أبعد من ذلك. يَبدو ذلك واضحًا من المُقارنة بين مسرحيّة «فيدرا» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) حيث يَتحدَّد الفعل من خِلال الدوافع الفرديّة لشخصيّة فيدرا، وبين مسرحيّة «السيد» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) حيث لا يُمكن فهم دوافع

رودريغ وشيمين إذا لم يَتِمّ ربط هذه الدوافع بكُلّ الصِّراع الإيديولوجيّ والتاريخيّ بين النِّظام الإقطاعيّ القديم والنِّظام المَلَكيّ الجديد.

انظر: درامي/مَلحميّ، البُنيويّة والمسرح، الأنواع المسرحيّة، الأشكال المسرحيّة.

■ الشَّكْلانِيّة والمَسْرَح Formalism *Formalisme*

اتِّجاه نقديّ فلسفيّ ظهر في روسيا مع «الشكلانيّين الروس» ومنهم بروب Propp وجاكوبسون Jakobson وباختين Bakhtine ومـايـاكـوفـسـكـي Maïakovsky، وفـي تشيكوسلوفاكيا مع أعضاء «حَلْقة براغ» مثل بوغاتريف Bogatyrev وفلتروسكي Veltrüsky وموخاروفسكي Mukarövsky، وشَكّل تيّارًا تَبلوَر في الفترة التي تقع بين عامي ١٩١٥ و١٩٣٠. أخذ هذا الاتِّجاه بُعدًا نظريًّا طال مَجالات الأدب والمسرح والفنون الجميلة، وأثّر على الإنتاج الأدبيّ والفنّيّ، وكان وراء التوجُّهات الحديثة في النقد الغربيّ منذ مطلع القرن العشرين، وعلى الأخصّ في مَجال الدراسات البُنيويّة* واللُّغويّة والأنتروبولوجيا* والسميولوجيا* إلخ.

قامت الشكلانيّة على الاهتمام بشكل العمل الفنّيّ والأدبيّ، أي بالتِّقنيّات والأساليب التي تُعطي العمل تركيبته وبُنيته، بغَضّ النظر عمّا هو خارج العمل والنصّ بحَدّ ذاته، أي ما له عَلاقة بالسِّيرة الذاتيّة لمُنتِج العمل الفنّيّ وبالسِّياق الاجتماعيّ والتاريخيّ والإيديولوجيّ الذي يَتشكّل العمل ضِمنه. بعد ذلك، وفي مرحلة لاحقة، يَتِمّ ربط العمل الفنّيّ بكل هذا، فيكون الرَّبط بالسِّياق هو المرحلة النهائيّة وليس نُقطة الانطلاق في التحليل. أي إنّ الشكلانيّة من الناحية المَنهجيّة كانت نقيضًا لكلّ ما كان يُشكِّل سابقًا عِماد النقد التقليديّ.

الشَّكْلانِيّة في المَسْرَح:

١ - المرحلة الأولى: شاع هذا التيّار في روسيا بعد الثورة وأثّر على كُتّاب ومسرحيّين مثل فسيفولود ميـيـرخـولـد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) ونـيـقـولاي أكـيـمـوف N. Akimov (١٩٠١-١٩٦٨) وألكساندر تاييروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠). وقد كان للشكلانيّة دَورها في زِيادة الاهتمام بالشكل المسرحيّ والابتعاد عن التصوير الواقعيّ. وقد ساعدت في بِداياتها على تغيير مَنحى العمل المسرحيّ بالنسبة لِما كان سائدًا قَبْل الثورة، وأثّرت بشكل غير مُباشَر على أسلوب المسرحيّين في التعامُل مع المُمثِّل* وشكل الأداء* (انظر البِنائيّة، البيوميكانيك).

٢ - المرحلة الثانية: بعد أن انحسرت الشكلانيّة في الاتحاد السوفيتيّ ثُمّ في تشيكوسلوفاكيا بسبب الهجوم الذي تَعرّضت له، هاجر مُنظِّروها إلى أوروبا وإلى أمريكا فشكّلت أعمالهم النَّواة الأساسيّة للمُنعطَف الهامّ في مَجال العلوم الإنسانيّة والنقد والدِّراسات في القرن العشرين. وكان لهذه الدِّراسات تأثيرها الهامّ على المسرح والإخراج*، وذلك ضِمن التفاعُل الجَدَليّ بين الدِّراسات الحديثة والإبداع.

جدير بالذِّكر أنّه قد أُثير الجَدَل لفترة طويلة في الاتحاد السوفيتيّ خِلال الثلاثينات حول التناقُض بين الشَّكلانيّة والواقِعيّة الاشتراكيّة التي برزت في تلك الفترة. فقد اعتُبرت الشكلانيّة نَقيضًا للالتزام في الفنّ، وصار لصِفة الشكلانيّ

معنى انتقاصيّ يَرتبط بأولويّة الشكل على المضمون، بل وصار الجَدَل كُلّه يَدور حول هذه النُّقطة بالذات في مرحلة من المراحل.

كذلك ثار الجَدَل حول الشكلانيّة من مَنظور إيديولوجيّ بين المُنظِّر الرومانيّ جورج لوكاتش G. Lukacs (١٨٨٥-١٩٧١) والمسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦). وقد حدّد بريشت مَوقِفه من الشكلانيّة التي «اتُّهِم» بها، واعتَبر أنّ الشكلانيّة هي مَوقِف يَفصِل تمامًا الشكل عن الوظيفة الاجتماعيّة، وهذا لا يَتحقّق في أعماله لأنّ أي عُنصر من الشكل في مسرحه مُوظّف اجتماعيًّا وتاريخيًّا (انظر الغستوس).

ص

■ **الصّالَة** **Auditorium**
Salle

انظر: الخَشَبَة والصّالة.

■ **الصِّراع** **conflict**
conflit

أصل كلمة **conflit** من الفعل اللّاتينيّ **confligere** الذي يعني يَصطدِم.

الصِّراع مفهوم عام يَفترِض عَلاقة صِداميّة جَسديّة أو مَعنويّة بين طرفين أو أكثر. وهو مبدأ يَحكُم العَلاقات بين الأفراد والمُجتمعَات، كما أنّه موجود أيضًا ضِمن الذات البشريّة، ولا يُعتَبر التوتُّر وعَلاقات المُنافَسة بالضَّرورة صِراعًا.

لا بُدّ من مُقوِّمات لكي يكون هناك صِراع ما في الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ وغيره منها:

- وجود قُوى فعّالة تَتجلّى ماديًّا بشكل ما ضِمن حَيِّز مُحدَّد (فالقُوى المُجرَّدة لا تُشكِّل طَرفًا من أطراف الصِّراع)، وكُلّ طَرف من أطراف الصِّراع يَرتبِط بمنظومة خاصّة به.
- وجود عَلاقة ما تَربِط بين القُوى المُتصادِمة، فإمّا أن يَحتدِم الصِّراع بين عناصر تَنتمي إلى نفس المَجال، أو يَكون صِراعًا بين مَجالين مُختلِفين يَتنازعان عُنصرًا واحدًا مُشترَكًا.

في الأعمال الأدبيّة والفنّيّة والأساطير يكون الصِّراع بأبسط أشكاله نوعًا من التجسيد لعَلاقات صِداميّة مُستمَدّة من الواقع بين قُوى أو رغبات مُتعارِضة في موقِف مُعيَّن. لكنّه فيها، خِلافًا لما يجري في الحياة، يُمكن أن يَندلِع بين قُوى غيبيّة وملموسة تُجسَّد بشكل ملموس. ذلك أنّ الأعمال الأدبيّة والفنّيّة والأساطير لا تُصوِّر الصراع تصويرًا مُباشَرًا، وإنّما تُعيد صِياغة العَلاقات التي تَتحكَّم بوجوده من خِلال بِناء تَنتظِم أطراف الصِّراع في داخله ويُشكِّل البُنية العميقة *Structure profonde* للنصّ دون أن يَتجلّى بالضَّرورة على مُستوى البُنية السطحيّة *Structure de surface* (انظر نموذج القوى الفاعلة).

الصِّراع في المَسْرَح الدّراميّ:

يَختلِف شكل الصِّراع في المسرح الدراميّ عنه في الأنواع الأدبيّة الأخرى ذات البُنية السَّرْديّة مِثل الرِّواية وغيرها. فهو يَكتسب فيه كَثافة وتركيزًا، وبالتالي يَكون دَوره مُختلِفًا. وخُصوصيّة دَور الصِّراع في المسرح تكمُن في أنّه يُولِّد الديناميكيّة المُحرِّكة للفعل الدراميّ*. فالموقِف الصِّراعيّ هو الذي يُعطي المُبرِّر لبِداية الأحداث الدراميّة ويُؤدّي إلى تَكوُّن الأزمة* ويَدفع الفعل باتجاه العُقدة* والذُّروة* ثُمّ الحَلّ. وقد اعتَبر الفيلسوف الألمانيّ فردريك هيغل F. Hegel (١٧٧٠-١٨٣١) في كِتابه «عِلْم الجَمال» أنّ الفعل المسرحيّ يَتِمّ بالأصل ضِمن وَسَط تَصادُميّ، ويُولِّد أفعالًا تَصادُميّة وردود أفعال تَجعل من الضَّروري تخفيف حِدّته وحَلّه في النهاية».

والمسرح الدراميّ يَتحدَّد بوجود الصِّراع الذي يَتأزّم مع بِداية المسرحيّة أو بعد ذلك بقليل (انظر نقطة إثارة الحدث)، كما يُمكن أن يَكون سابقًا لبِداية المسرحيّة كما في مسرحيّة «روميو وجوليت» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespear (١٥٦٤-١٦١٦). وهو يُقرأ على مُستوى البُنية السطحيّة للنصّ (صِراع بين الشخصيّات) وعلى مُستوى البُنية العميقة (صِراع بين القُوى الفاعلة) عِبر تَطوُّر الأحداث والانتقال من حالة ما في البِداية إلى حالة أُخرى في النهاية. وعمليّة استقصاء الصِّراع وأطرافه على مُستوى البُنية العميقة للنصّ من خِلال تطبيق نَموذج القُوى الفاعلة*، ومن ثَمّ دِراسة شكل المسرحيّة من خِلال عَلاقة بِدايتها بنهايتها (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلَق) يفتحان الباب أمام قِراءة* خاصّة للمسرحيّة تَتخطّى مُستوى الحَبْكة* باتّجاه البحث في الرُّؤية التي يَتبنّاها النصّ.

- ارتبط الصِّراع في المسرح الدراميّ بوجود البَطَل*، وكذلك تَحدّد نوعه في المسرحيّة بنوعيّة وطبيعة العائق* الذي يقف بمواجهة البَطَل ويَمنعه من تحقيق رغبته. وهناك الكثير من الدِّراسات التي تُفسِّر عَلاقة البَطَل بالصِّراع، فقد ربط هيغل، وكذلك الناقد الرومانيّ جورج لوكاش G. Luckàcs، تَشَكُّل البَطَل كبطل بعمليّة وعي الذات لَديه. واعتبرا أنّ هذا الوعي لا يَتحقّق إلّا ضِمن عَلاقة صَراعيّة حيث يقف هذا البطل بمواجهة شخصيّة* أو قُوى أخرى مُعارِضة له، أو بمُواجهة مبدأ أخلاقيّ.

الصِّراع في المَسْرَح المَلْحَمِيّ:

هذا المفهوم عن الصِّراع مُرتبِط بالمسرح الدراميّ كما حَدّده الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في مُقارنته بين المسرح الدراميّ والمسرح المَلحميّ (انظر دراميّ/ملحميّ)، وعلى الأخصّ بالمسرح ذي الشكل المُغلَق. ومن الواضح أنّه لا يُمكن تَقصّي الصِّراع بهذا المنظور في أشكال* مَسرحيّة أخرى مثل المسرح المَلحميّ* ومسرح العَبَث* ومسرح الحياة اليوميّة*، حيث تكون طبيعته مُختلِفة، ويَكون غياب الصراع في بعض الحالات ذو دَلالة.

والصِّراع في المسرح المَلحميّ حالة خاصّة، لأنّ أسس الصِّراع في هذا المسرح موجودة، لكنّ الكتابة التي تُفكِّك العناصر الدراميّة وتُوضِّعها في قالَب سَرْديّ لا تُركِّز على أزْمة، وإنّما على صَيرورة وتَطوُّر يَقومان على تسلسل الأحداث أو المواقف، وهذا ما يُسمّيه بعض الفلاسفة ومُنظِّري المسرح مثل بيتر زوندي P. Zondi ولوكاش وهيغل عمليّة إضفاء الصِّبْغة المَلحميّة على المسرح Episation، أي إعطائه شكلًا رِوائيًا. فالمسرح المَلحميّ وكلّ ما تأثّر به لا يَطرح عَلاقة الإنسان بالعالَم كعَلاقة صِراعيّة، وإنّما يَستبدِل مفهوم الصِّراع بمفهوم التناقُض على مُستوى الشخصيّة نفسها وعلى مُستوى عَلاقة الشخصيّة بالعالَم، ويَظهر ذلك على سبيل المِثال في التناقضات التي تَحمِلها شخصيّة «الأم شجاعة» في مسرحيّة بريشت التي تَحمِل نَفْس الاسْم.

في إعداده للكلاسيكيّات القائمة أصلًا على وجود الصِّراع، غَيّب بريشت الصراع أو جَعل من الأحداث التي يُمكن أن تَتضمَّن صِراعًا مَشاهد تَتِمّ خارج الخشبة ويُبلَّغ عنها بالسَّرْد* كما في مُحاكمة كوريولانوس. وفي حال وجود الصِّراع، كما في مسرحيّة «دائرة الطباشير القوقازيّة» حيث يَتشكَّل من تعارُض رغبتين (رغبة

غروشا ورغبة ناتاليا)، يُدفع الصّراع إلى نهاية المسرحيّة، ويبدو كأنّه نتيجة مَسار ما، ويأخذ شكل مُحاكمة هي بحَدّ ذاتها مُحاكاة تَهكُّميّة* للصّراع، بحيث يُصبح حَلّه حالة خاصّة جِدًّا تَخدُم فكرة المسرحيّة.

أنواع الصّراع وأشكاله:

يُمكن أن يَكون الصّراع في المسرح صِراعًا خارجيًّا مُجسَّدًا على الخشبة، أو يَكون صِراعًا داخليًّا تعيشه الشَّخصيّة وتُعبِّر عنه بأشكال مُختلِفة منها الكلام. وشكل الصّراع وطبيعته يَرتبطان بالنَّوع المَسرحيّ: فالصّراع يَكون خارجيًّا في الكوميديا* مَثلًا وفي المسرح الذي يَحتوي على حَبْكة مُعقَّدة مِثل مسرح الباروك*، وكذلك في المسرحيّات التي تُجسِّد أطراف الصّراع بشكل مُبسَّط على شكل شخصيّات مَجازيّة ***Allégorie*** كما في عُروض الأخلاقيّات* في القرون الوسطى، وكذلك في المسرح الشرقيّ* حيث تُبيِّن الروامز* اللّونيّة والحركيّة انتماء الشخصيّة إلى قُطب من أقطاب الصّراع. أمّا في التراجيديا* والأنواع* المسرحيّة الأُخرى ذات الطابَع الجادّ والمُؤثِّر ***Pathétique*** مِثل الدراما*، يُؤدّي الصّراع إلى فاجعة وليس إلى مُجرَّد مُشكِلة يُمكن حَلّها كما في الكوميديا، ويأخذ أشكالًا مُتعدِّدة، فيكون داخليًّا يُعبِّر عن مُعاناة الشخصيّة، أو داخليًّا وخارجيًّا معًا.

يأخذ الصّراع أشكالًا مُتعدِّدة منها:

أ- صِراع خارجيّ مَبنيّ على تَنافُس بين شخصيّتين (لأسباب عاطفيّة، اقتصاديّة، سياسيّة إلخ). وهذا النوع من الصّراع يُشكِّل القاعدة التي تُبنى عليها الحَبْكة في الكوميديا والدراما والميلودراما*، ويَتجسَّد على الخشبة على شكل أفعال، أو يأتي على مُستوى الخِطاب* من خِلال المُجابهة الكلاميّة (انظر الأغون).

- صِراع خارجيّ مَبنيّ على تناقُض بين رؤيتين للعالم كما في مسرحية «أنتيغونا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٦-٤٠٦ق.م) حيث تَتعارض رَغبة كريون مع رغبة أنتيغونا، أو مَبنيّ على تضارُب المصالح بين الخاصّ والعامّ، كما هو الحال في مسرحيّة «إيفيغينيا» ليوريبيدس Euripide (٤٨٠-٤٠٦ق.م).

ب- صِراع وِجدانيّ ***Dilemme*** يأخذ شكل نِزاع أخلاقيّ بين الواجب والرَّغبة أو العقل والعاطفة، ويُعبَّر عنه على مُستوى الخِطاب في المونولوغ* أو بالصمت*. ونَجد هذا النوع من الصّراع الداخليّ مثلًا في تردد هاملت في مسرحيّة شكسبير، وفي مُعاناة بَطَلي مسرحيّة «السيد» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤)، وفي أغلب مسرحيّات الروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) والإنجليزيّ هارولد بينتر H. Pinter (١٩٣٠).

ج- صِراع ميتافيزيقيّ بين الإنسان وقُوّة ما غَيبيّة كما في مسرحيّة «نُقطة السَّمْت» للفرنسيّ بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) حيث يَكون صِراع الشخصيّات مع مبدأ أخلاقيّ سببًا لتحريك الفعل. في بعض الحالات يُمكن أن تُجسِّد القُوّة الغَيبيّة عِبر شخصيّة كما هو الحال في مسرحيّة «أوديب» لسوفوكليس حيث يَتواجه أوديب مع تيريزياس الذي يمثل الدين.

الصّراع والخاتِمَة:

يُوحي حَلّ الصّراع بنوع من المُصالحة

والاستقرار بعد الفوضى، وهذا يَعكِس مَوقِفًا ما من الواقع. ففي الأنواع الدراميّة يأتي حلّ الصِّراع في نهاية المسرحيّة كجواب على التساؤلات التي يَطرحها الصِّراع، وهذا ما تَطرَّق إليه هيغل حين قال بأنّ التراجيديا تُظهر أنّ هناك عَدالة دائمة هي التي تُفرَض في النهاية من خلال فَرض مَوقِف أخلاقيّ مُعيَّن.

والخاتمة* في كثير من الأنواع المسرحيّة هي حَلّ للصِّراع أو الصِّراعات، وذلك تِبعًا للقواعد* الكلاسيكيّة التي تَفرِض أن تُعطي هذه الخاتمة أيضًا معلومات عن مصير كلّ الشخصيّات.

هناك حالات لا يكون الحَلّ في خاتمة المسرحيّة فيها حاسمًا، وإنّما يُترك الباب مفتوحًا أمام احتمالات عديدة (مُستقبل غير واضح في مسرحيّات تشيخوف ونهاية مفتوحة في مسرحيّات بريشت). والعَلاقة ما بين النهاية والبِداية وطريقة حلّ الصِّراع تُشكّل نَموذجًا مُصغَّرًا للمَسار التطوُّري الذي يأخذه التاريخ في الواقع. فحلّ الصِّراع إمّا أن يُصوِّر انتقالًا إلى وضع جديد (الانتقال من النِّظام الإقطاعيّ إلى النِّظام المَلَكيّ في مسرحيّة «السيد» لكورني)، أو يَكون عودة إلى ما كان موجودًا في البِداية (العودة إلى السلطة الشرعيّة في مسرحيّة «فيدرا» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٩٤٩).

في بعض الأحيان يُؤدّي حلّ الصِّراع إلى تمايز واضح بين وضع الشخصيّة وضع العالَم الذي تنتمي إليه. فالنهاية المأساويّة للشخصيّات في مسرحيّة «روميو وجولييت» لشكسبير هي نوع من الاستقرار على وضع ما هو وضع المُصالحة، لكنّه يأتي على حساب الشخصيّات التي تَبدو وكأنّها كَبْش الفِداء. والأمر نَفْسه في مسرحيّة «هاملت» لشكسبير حيث تكون عَودة النِّظام - التي تَتجسَّد عِبر تثبيت سلطة فورتنبراس في نهاية المسرحيّة - على حِساب حياة هاملت.

انظر: الأغون، البَطَل، العائق.

■ الصَّمْت　　**Silence**

Silence

الصَّمْت في المسرح هو غياب الكلام وكل ما هو مسموع من موسيقى وضجيج ومُؤثِّرات سمعيّة*، وهذا ما يَتعارض مع طبيعة العَرْض المسرحيّ كفنّ سَمْعيّ بَصَريّ. من هذا المُنطلَق، فإنّ لحظات الصمت في المسرح، لكونها تعني الفَراغ، تكتسب وقعًا خاصًا وتَكون لها دَلالتها قَدْر الكلام وأكثر أحيانًا.

لا يَدخل في مَجال بحث الصمت في المسرح الأداء الصامت في عُروض الإيماء* والبانتوميم التي تُشكّل حالة مُستقِلّة لها دَلالاتها إذ يَتِمّ التعبير فيها من خِلال الحركة* بَدلًا من الكلام.

لا يُمكن تعريف وتحديد وَضْع ودَور الصمت في المسرح بالمُطلَق، إذ أنّ لكلّ حالة من حالات استخدام الصمت في النصّ وفي العَرْض دَلالتها الخاصّة. ففي النصّ، حين يُعلَن عن لَحَظات الصمت في الإرشادات الإخراجيّة*، تُشكّل هذه اللحظات فَراغًا زمنيًا في الفعل المسرحيّ. وفي العَرْض، يمكن التعبير عن لَحظات الصمت من خِلال فَراغ في الحركة والكلام معًا Pause. وفي الحالتين يَكون لذلك دَوره الواضح في تحديد الإيقاع* العامّ للمسرحيّة الذي يُصبح بطيئًا. كذلك فإنّ لهذه اللحظات دَورها في التأثير على المعنى العامّ للمسرحيّة إذ تُوحي بغياب التواصُل بين الشخصيّات والمَلَل وعدم القُدرة على التعبير والإحساس بعدم جَدوى التعبير باللغة.

ظهر اتِّجاه استثمار الصمت بشكل مقصود

في المسرح ضِمن حركة التجديد في الكِتابة والإخراج* منذ نهاية القرن التاسع عشر. فقد وعى الكُتّاب والمُخرِجون دَور الصمت وقُدرته على التعبير مِثل الكلام، وكانت نتيجة ذلك ظُهور ما يُمكن أن يُطلَق عليه اسْم دراماتورجيّة الصمت، أو مسرح ما لا يُقال *Théâtre de l'inexprimé*، أو مسرح الصمت.

على صعيد الكِتابة تُعتبر مسرحيّات السويديّ أوغست ستريندبرج A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) والروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) من أبرز الأمثلة على استخدام لحظات الصمت ضِمن الحِوار* لتبيان الحالة النفسيّة التي تعيشها الشخصيّات. كذلك فإنّ الفرنسيّ جان جاك برنار J.J. Bernard (١٨٨٨-١٩٧٢) الذي يُعتَبر مُؤسِّس حركة مسرح الصمت كَتب عددًا من النصوص لا تستطيع الشخصيّات فيها أن تُعبِّر عن عواطفها الدفينة بالكلام فيَكون على المُمثِّل* أن يُعبِّر عنها بأدائه.

على صعيد الإخراج قام الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) بإلغاء الكلام في بعض عُروضه لإبراز الصورة البَصَريّة عن طريق الديكور* والإضاءة* والحركة كما يَبدو في إخراجه لمسرحيّة «السلالم» التي كَتبها وقَدّمها عام ١٩٠٥. كذلك استَثمر المُخرِج الروسيّ كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٨-١٩٣٣) الصمت في إعداد المُمثِّل* وفي أدائه (مرحلة التركيز قبل الدخول في الدَّور).

في مسرح القرن العشرين استُثمر الصمت في حَدِّه الأقصى للتعبير عن اغتراب الإنسان وأزمته الميتافيزيقيّة. فكان غِياب الكلام تعبيرًا عن غِياب الوعي وغياب القُدرة على التعبير، وهذا ما نَجده في أغلب مسرحيّات الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، وعلى الأخصّ مسرحيّة «أفعال بدون كلام».

في مسرح الحياة اليوميّة* نَجد نوعًا من التعاقُب بين ما يُقال وما لا يُقال بحيث يَكون الصمت مُعبِّرًا عن غُربة الإنسان عن واقعه المُعاش، ويبدو ذلك واضحًا في مسرحيّات الفرنسيّين ميشيل دويتش M. Deutsch (١٩٤٨-) وميشيل ڤيناڤير M. Vinaver (١٩٢٧-) والألمانيّين فرانتز كزاڤييه كروتز F.X. Krötz (١٩٤٦-) وبيتر هاندكة P. Handke (١٩٤٢-) وفي عُروض المُخرِج الفرنسيّ جاك لاسال J. Lassalle (١٩٣٦-) لهذه المسرحيّات.

كذلك تُعتَبر العُروض الأولى للمُخرِج الأمريكيّ روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-) المِثال الأوضح على التحرُّر من استعمال الكلام لصالح الصورة، وعلى الأخصّ في تجرِبته المسرحيّة مع الصُمّ والبُكم حين قَدّم مسرحيّة «نظرة الأصمّ».

في المسرح العربيّ يُعتَبر عَرْض «فمتلا» (١٩٩٥) الذي أخرجه التونسيّ توفيق الجبالي (١٩٤٤-) استثمارًا للصمت في حالته القُصوى، ولغِياب الحركة ضِمن أداء المُمثّلين في عَرْض يَقوم بأكمله على حالة صمت وجمود تَضع المُمثّلين ضِمن تَجربة أدائيّة فريدة، وتُورّط المُتفرّج* في حالة انتظار وتوتُّر من البِداية وحتّى النهاية.

انظر: مَسْرح الصَّمْت.



▪ الطَّبيعِيَّة والمَسْرَح Naturalism *Naturalisme*

الطبيعية في عِلْم الجَمال هي مذهب يَقوم على مُحاكاة* الفنّ للطبيعة كما هي من غير تَكلُّف أو تصنُّع، وبذلك يَقف مَوقِف النقيض من المِثاليّة. وتسمية Naturalisme مأخوذة من الكلمة اللّاتينيّة Natura التي تعني الطبيعة. وفي اللغة العربيّة أيضًا اشتُقّت تسمية الطبيعيّة والطبيعانيّة والطبيعويّة من كلمة الطبيعة.

ظهرت الطبيعيّة كتوجُّه جَماليّ في فرنسا في الرّبع الأخير من القرن التاسع عشر وكانت امتدادًا للتيّار الواقعيّ. وقد وضع أُسُسَها الفرنسيّ إميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٣) الذي تأثّر بالفلسفة الوضعيّة وبتطوُّر العلوم الطبيعيّة وخاصّة بأعمال عالِم الأحياء الفرنسيّ كلود برنار C. Bernard صاحب كتاب «مُقدِّمة في الطِّبّ التجريبيّ» (١٨٥٥)، إذ كتب زولا مُتأثِّرًا به كِتاب «الرِّواية التجريبيّة» (١٨٨٠). وقد نَظَّر زولا للمسرح الطبيعيّ في كتابَيْه «الطبيعيّة في المسرح» وكذلك «كُتّابنا الدراميّون» (١٨٨١).

تَطوّر المعنى الجَماليّ للطبيعيّة مع زولا بحيث أصبحت تعني مُحاكاة الطبيعة من خِلال نقل معالمها بدِقّة. وقد أخذَتْ منذ البِداية شكل التوجُّه العِلميّ إذ ترافَقَتْ بمُحاولة تفسير الواقع من خِلال إبراز تأثير الظروف الاجتماعيّة والوَسَط *Le milieu* على الإنسان، بحيث لا يُمكن فهمه بدون تحليل البيئة التي يعيش فيها. كما أبرَزتْ تأثير العوامل الفيزيولوجيّة (الغَريزة والوِراثة) والنفسيّة على السُّلوك الإنسانيّ، وهذا ما تَجلّى بشكل واضح في الرِّواية وفي المسرح.

المَسْرَح الطَّبيعِيّ:

يُمكن أن نَجد للطبيعيّة في المسرح أُصولًا في التوجُّه الذي ساد في القرن الثامن عشر ودعا إلى العودة إلى الطبيعة في الأدب والفنّ، وفي أفكار الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) الذي طالب بالبحث عن الحقيقة وعمّا هو طبيعيّ، وبمسرح له هدف اجتماعيّ. كما نَجد بعض أبعادها في الدَّعَوات التي ظهرت في القرن التاسع عشر لتحقيق الإيهام* بالحقيقي من خلال الابتعاد عن الأعراف* المسرحيّة السائدة سابقًا.

من المُؤثِّرات التي لَعِبتْ دَورها في تشكُّل التيّار الطبيعيّ في المسرح وتحديد أهدافه:

- الأفكار الجديدة التي أفرَزتْها في فرنسا ثورة ١٨٤٠ وكومونة باريس في ١٨٧١، وأدّت إلى المُطالَبة بخلق مسرح شَعبيّ* يُصوِّر واقع الحياة اليوميّة للبُسطاء ويَتوجَّه إلى مُتفرِّجين من الناس العاديّين.
- اتِّجاه العودة إلى التاريخ وعَرْض وقائعه، وهذا ما يَتجلّى في مجموعة المسرحيّات التي كتبها الفرنسي رومان رولان R. Rolland (١٨٦٩-١٩٣٣) ومنها «الرابع عشر من تموز» (١٩٠٢).

- مُطالبة رجال المسرح في فرنسا مثل فيرمان جيميه F. Gemier (١٨٧٩-١٩٤٩) وجاك كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) وأندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) بالخروج عن المَركزيّة في الإنتاج المسرحيّ وإيجاد صِيَغ جديدة له.

ومع أنّ المسرح الطبيعيّ لم يَستمرّ طويلًا، إلّا أنّ تأثيره امتدّ وتَجاوز فرنسا وأفرز أسلوبًا جَماليًّا في مُقارَبة الواقع على صعيد الإخراج* والأداء* وهَدف إلى تحقيق الإيهام الكامل، وهذا ما كرَّسه المسرح الواقعيّ فيما بعد.

انتشر التيّار الطبيعيّ في المسرح لأنّ ظهوره تَرافق مع وِلادة فنّ الإخراج والتطوُّر التِّقنيّ في أدوات العَرْض المسرحيّ، وعلى الأخصّ استخدام الإضاءة* الكهربائيّة بَدلًا من مصابيح الغاز في مُقدِّمة الخشبة. وقد كان لذلك دَوره في إمكانيّة تطبيق أهداف الطبيعيّة عمليًّا في العَرْض المسرحيّ، وعلى الأخصّ الإيحاء بالبيئة.

من العوامل التي سَمحت بانتشار المسرح الطبيعيّ أيضًا انتقال رجال المسرح ضِمن دول أوروبا، وانفتاحهم على التجارِب المسرحيّة الجديدة في البلدان المُختلِفة: فقد دَرس المُخرِج الروسيّ كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) عند المُخرِج الفرنسي أنطوان، كما عَمل الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) في موسكو. كذلك فإنّ صِيغة المسرح الحُرّ* التي كانت نَواةً لأسلوب الإخراج الطبيعيّ انتشرت في أوروبا وأمريكا وروسيا وحتّى في اليابان.

ومع أن الطبيعيّة ظهرت في فرنسا إلّا أنّ أشهر كُتّاب المسرح الطبيعيّ كانوا من خارجها. من أهمّ كُتّاب المسرح الطبيعيّ الفرنسيّ هنري بيك H. Becques (١٨٣٧-١٨٩٩) والألمانيّين آرنو هولز A. Holz (١٨٦٣-١٩٣٩) وغيرهارت هاوبتمان G. Hauptman (١٨٦٢-١٩٤٦) والإنجليزيّ جون غالزوورثي J. Galssworthy (١٨٦٧-١٩٣٣) والإيرلنديّ جون سينغ J. Synge (١٨٧١-١٩٠٩) والروسيّ مكسيم غوركي M. Gorki (١٨٦٨-١٩٣٦) والإيطاليّ جيوفاني ڤيرغا G. Verga (١٨٤٠-١٩٢٢) وكذلك النرويجيّ هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٣٨-١٩٠٦) الذي كتب مسرحيّات اجتماعيّة مُستمَدّة من الواقع، وإن لم يَربِط نفسه بالطبيعيّة كتيّار. أما السويديّ أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٣) فقد كتب في مرحلة ما من مَساره المسرحيّ بعض المسرحيّات الطبيعيّة قام بإخراجها الفرنسيّ أنطوان ثُمّ تَحوَّل إلى التعبيريّة*. كذلك فإنّ الرِّوائيّ الفرنسيّ زولا قام بإعداد رِواياته «تيريز راكان» و«المسلخ» للمسرح.

على صعيد الإخراج، يُعتَبر العَرْض الذي قَدَّمه ستانسلافسكي لنصّ مكسيم غوركي «الحضيض» مَحطّة هامّة في تاريخ المسرح الطبيعيّ لأنّه كان صِياغة جَماليّة مُتكامِلة لكلّ أبعاد الطبيعيّة في العَرْض المسرحيّ.

سِمات المَسْرَح الطَّبيعِيّ:

انطلاقًا من فكرة أنّ ما يُطرح على الخشبة هو الحقيقة أو الواقع، وأنّ الحدث المعروض هو شَريحة من الحياة *Tranche de vie*، تَغيَّرت النظرة إلى العناصر المُكوِّنة للعَرْض المسرحيّ كالديكور* والسينوغرافيا* وأداء المُمثِّل. فقد صار الديكور يُصمَّم خِصِّيصًا للمسرحيّة ولا يؤخَذ ممّا هو موجود في المستودعات، كما أنّه صار يُقدِّم صورة تَفصيليّة عن الواقع ضِمن الرغبة

في تصوير الوسط الذي تعيش فيه الشخصيّات. ولقد أصرّ المُخرج أنطوان رائد الطبيعيّة في المسرح على استخدام أغراض حقيقيّة وقِطَع أثاث أتى بها من منزله، وعلى العِناية بأدقّ التفاصيل للتوصُّل إلى الإيحاء بالبيئة أو الوَسَط مع استخدام الإضاءة المُلائمة لتحقيق ذلك. كذلك اعتُبر الديكور الذي يُعطي جَوًّا حقيقيًّا من العوامل التي تُساعد المُمثِّل على أن يعيش دَوره ويَتقمَّص الشخصيَّة* ويقول الحِوار* وكأنّه يَرتجله ارتجالًا، وهذا ما تَطرَّق إليه ستانسلافسكي حين تَحدَّث عن مُعايشة الدَّور.

من جِهة أُخرى، ولأنّ الخشبة* تُمثِّل الحقيقة أو الواقع فإنّ الديكور لم يَعد يَقتصر على الخشبة وإنّما يَمتدّ إلى الكواليس* التي تأخذ شكل أبواب وشبابيك مفتوحة على حدائق وشوارع لتُوحي بأنّها استمرار للعالَم المُصوَّر على الخشبة. كذلك اعتُبر الحَدّ الفاصل بين الخشبة والصالة جِدارًا يَغلَق مُكعَّب الخشبة ممّا يَفترِض تقديم العَرْض وكأنّ المُتفرِّج غير موجود (انظر الجِدار الرابع). وبالتالي فإنّ المُخرِجين في تلك الفترة وعلى الأخصّ أنطوان وستانسلافسكي أصرّوا على أن يُدير المُمثِّلون ظهورهم للصالة لتحقيق أداء طبيعيّ.

كذلك سعى روّاد المسرح الطبيعيّ إلى أداء وإلقاء* يَخلو من الفَخامة والتصنُّع ويَكون قريبًا من التصرُّف الطبيعيّ، واعتمدوا لتحقيق ذلك لغة هي أقرب ما تكون إلى اللغة التي تَستخدمها كلّ شخصيّة في الحياة ممّا يُعمِّق البُعد البسيكولوجيّ للشخصيّة. وقد كان لذلك تأثيره على الكِتابة المسرحيّة أيضًا.

ما بَعْد الطَّبيعِيّة:

شَكَّلت الطبيعيّة أعرافًا ما زالت موجودة بشكل أو بآخَر في مسرحيّات البولڤار* والميلودراما* وفي الدراما التلفزيونيّة* وفي السينما. والغاية من هذه الأعراف هي تصوير الحياة وتحقيق الإيهام من خِلال أسلوب أداء يَقوم على التماهي الكامل بين المُمثِّل* والشخصيّة التي يُؤدّيها، وعلى تَمثُّل* المُتفرِّج بهذه الشخصيّة.

ومع أنّ الطبيعيّة كتيّار انحسرتْ في بِدايات القرن، إلّا أنّ لها امتدادات في المسرح الواقعيّ وما تَولَّد عنه في القرن العشرين: فقد تَحوَّل الكثير من الكُتّاب المسرحيّين الذين ارتَبطوا لفترة ما بالطبيعيّة إلى المسرح الواقعيّ وأهمّهم مكسيم غوركي وهنريك إبسن والإيرلنديّ جورج برنار شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠). كذلك ظهرت تَوجُّهات تأثّرت بالطبيعيّة منها نزعة تمثيل الحقيقة* Verisme في إيطاليا، وتوجُّه الموضوعيّة الجديدة *Neue Sachlichkeit* في ألمانيا. أمّا في إنجلترا فقد ظهر في الخمسينات من هذا القرن ما يُطلق عليه اسْم دراما حَوْض الغسيل *Kitchen-Sink Drama* التي تُصوِّر حياة الطَّبَقات الدُّنيا، وتُمثِّلها مسرحيّات الإنجليزيّ آرنولد ويسكر A. Wesker (١٩٣٢-). كذلك يَعتبر مسرح الحياة اليوميّة* الذي ظهر في ألمانيا وفرنسا في السبعينات امتدادًا للطبيعيّة.

نَقْد الواقِعِيّة والطَّبيعِيّة:

ليس من السّهل دومًا التمييز بين الواقعيّة والطبيعيّة في المسرح، خاصّة وأنّ تسمية المسرح الإيهاميّ *Théâtre d'illusion* المُستعمَلة اليوم تَشمُل الاتجاهين معًا. فالواقعيّة والطبيعيّة تَسعيان إلى تقديم الواقع على الخشبة من خِلال مُحاكاة أمينة للنَّموذج الأصليّ، وبذلك شَكَّلتا أعرافًا خاصّة بهما تَقوم على قَبول المُتفرِّج

ضِمنيًّا بأنّ ما يُقدَّم على الخشبة هو الحقيقة. ولهذا فإنّ النقد الذي وُجّه للمسرح الطبيعيّ والواقعيّ تناول على الأخصّ القالَب الذي تَبَلْور فيه هذا المسرح والتأثير* الذي يُمارسه على المُتفرِّج: فَطَرْح الواقع بشكل مَوضوعيّ لم يَتحقَّق تمامًا لأنّ الطريقة التي قَدّم فيها هذا المسرح صُورة عن العالَم كانت طريقة جامدة لا تَخضع لمَنطق جَدَليّة التاريخ من جهة، ولا تُظهِر العَلاقة المُتبادَلة بين الإنسان والمُجتمع من جِهة أُخرى. كما أنّ الواقع المُصوَّر على الخشبة ظهر وكأنّه مُجرَّد لوحات مُقتطَعة من الحياة، وبدا كأنّه حقيقة ثابتة غير قابلة للتطوُّر أو التحوُّل. والسبب في ذلك إعطاء الأولويّة لتصوير الوَسَط على حساب تَطوُّر الشخصيّات. من جِهة أُخرى فإنّ كَثرة التفاصيل في العَرْض المسرحيّ لم تترك للمُتفرِّج إمكانيّة أن يُقدِّم تفسيره الشخصيّ للأمور ممّا جعله سَلبيًّا حِيال العَرْض الذي يَراه.

هذه النواحي أُثيرت كموضوع جَدَل ونقد من قِبَل مُنظِّري الأدب والمسرح ومنهم الباحث الرومانيّ جورج لوكاش G. Luckàcs الذي انتقد مضمون المسرح الطبيعيّ لأنه طالَبَ بنوع من التجانُس في تصوير الفُروق ما بين الفرديّة (الذاتيّة) والعالَم (الموضوعيّة). كذلك فإنّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) انتقد نِقاط الضَّعف في الدراماتورجيّة الطبيعيّة من خلال نقده لمسرحيّة «النساجون» لهاوبتمان التي تُعتبر من أهمّ أعمال المسرح الطبيعيّ، فقد افترض هاوبتمان - حسب رأي بريشت - أنّ الصِّراع الطبقيّ هو شيء نابع من الطبيعة الإنسانيّة، أي أنّه نتيجة حَتميّة ولا عَلاقة له بتغيُّر المجتمع في التاريخ.

انظر: الواقِعيّة، نَزعة تَمثيل الحقيقة.

■ الطَّقس

Ritual

Rite

أصل كلمة Rite من اللّاتينيّة Ritus التي تعني الطَّقس الدِّينيّ. أما كلمة طَقس بالعربيّة، والجمع منها طقوس، فهي كلمة مُحدَثة مأخوذة عن الكلمة اليونانيّة Taxis التي تعني النِّظام والترتيب، وتُستخدَم للتعبير عن الشعائر والاحتفالات، وخاصّة الطقوس الكنسيّة عند المسيحيّين.

والطَّقس هو فعل جَماعيّ له طابع القُدسيّة وله برنامج وسَيرورة هي مجموعة من المراسيم الاحتفاليّة (الدِّينيّة أو الاجتماعيّة) المُتَّبعة في تَجمُّع بَشريّ ما وتُعرف خُطوطها العامّة سلفًا. والطَّقس كنوع من الاحتفال* كان عند ظُهوره نوعًا من التقليد الاجتماعيّ. لكنّه فقد مع الزمن مَغزاه الاجتماعيّ المُباشَر واقتصر على البُعد الرَّمزيّ كما هو الحال في احتفالات الجُمُعة العظيمة وخميس الأسرار عند المسيحيّين.

بدأت الطُّقوس في الماضي على شكل احتفالات بسيطة ثم تَعقَّدت شيئًا فشيئًا. من هذه الطقوس ما بقي على صِيغته الثابتة والمُتكرِّرة، وظَلّ لصيقًا بِالعقائد، ولم يَفقِد طابَعه القُدسيّ، (وهذا هو الحال في طقوس عاشوراء عند الشِّيعة التي لم تَتحوّل إلى مسرح رغم احتوائها على مَشاهد لها طابَع مسرحيّ)، ومنها ما زال عنه الطابَع القُدسيّ وتحوّل إلى أشكال فُرجة* احتفاليّة فُولكلوريّة أو مسرحيّة كما هو الحال في طقوس الاحتفالات الزراعيّة في الربيع في أوروبا بشكل عامّ والتي تَحوّلت اليوم إلى عُروض واحتفالات فُولكلوريّة، كما هو الحال في احتفالات عيد العِنَب في شهر أيلول في ألمانيا اليوم.

ولدت الطُّقوس تاريخيًّا مع ظهور بوادر

الحياة الاجتماعيّة البشريّة لتُكرّس تَساؤلات المُجتمعات حول الطبيعة والقُوى الغيبيّة. ويُمكن أن نُصنّف الطُّقوس البدائيّة التي عَرفَها الإنسان حَسَب موضوعاتها إلى فئتين أساسيّتين هما طقوس الموت وطقوس الحياة. غالبًا ما كانت هذه الطقوس تتواجد معًا بشكل مُتوازٍ في كلّ المجتمعات وفي نَفْس المُناسبات أحيانًا، لكنّها أفرَزَتْ فيما بعد أنواعًا مُتباينة ومُتباعِدة: فقد أعطت طقوس الموت التي كانت تُسمّى دراما الروح أنواعًا* مسرحيّة منها التراجيديا*، في حين أنّ طقوس الحياة التي ارتَبطتْ بالفعل الجِنسيّ وخُصِّصت للاحتفال بالربيع والخِصب والحَصاد والقِطاف أفرَزَتْ كلّ أشكال الفُرجة المَرِحة التي تَتمتّع بطابَع من الحُرّية والبورلسك* مِثل الكرنڤال* والعُروض الشّعبيّة وكلُ الأشكال الكوميديّة.

هناك صِفات عامّة تُوحِّد بين الطقوس مهما كان نوعها. فالطَّقس بشكله الصافي هو فِعْلٌ يَقوم على استحضار حالة من الماضي (أسطورة أو حادثة أو خُرافة) والتعامُل معها كواقعة. لكنّه مع كونه مُمارسة اجتماعيّة تَفترِض المُشارَكة وتَتمّ في فضاء* مُحدَّد هو فضاء الاحتفال، إلّا أنّه يَتطلَّب من الفرد المُشارِك في عمليّة الاستحضار لعلامات الماضي الغائب هذه استثمارًا كاملًا لقُدراته الخاصّة الجسديّة والصوتيّة.

من جانب آخر فإنّ المُشارَكة بالطَّقس تَتطلَّب معرفة برموز وقوانين «اللُّعبة» وقَناعة بها، وإلّا أصبح المُشارِك مُتفرِّجًا خارج إطار الحالة كما هو الحال في أيّة فُرجة. كذلك فإنّ المُشارَكة الفعليّة في الطَّقس تُؤدّي في نهاية المَطاف إلى حالة من النَّشوة أو الوَجْد ***Transe*** هي تفريغ جسديّ ونفسيّ يُؤدّي إلى الانعتاق والتطهير*، وهذا ما استَثْمَرتْه البسيكودراما* في بعض أشكالها وكذلك المسرح الاحتفاليّ الطَّقسيّ*.

ميّز الفرنسيّ أنطونان أرتو **A. Artaud** (١٨٩٦-١٩٤٨) في كتابه «مسرح القَسوة» بين الاستغراق الدِّينيّ والاستغراق الدُّنيويّ، واعتَبر أنّ الاستغراق الدِّينيّ هو التجرِبة الفَعّالة لأنّها تُخرِج الفرد من ذاته وتَقحُمه في هُوِّيّة أوسع من الهُوِّيّة الفرديّة وأقوى وأمتن. وقد بيَّن آرتو أنّها بذلك تُحوّله وتُطهِّره وتَسمح له أن يُسيطر على وجوده. والواقع أنّ الوجود داخل جَماعة يَخلُق حالة من العَدوى تُؤدّي إلى نوع من الانفجار المُحرِّر وهذا ما يَحصُل في طُقوس الزار في إفريقيا وما يُشابهها في جزر المحيط الهادي، وفي طقوس الرَّقص في جزر بالي في أندونيسيا التي استوحى منها آرتو فكرة ومبدأ مسرح القَسْوة*.

في المجتمعات الحديثة، ومع تَطوُّر أنماط المَعيشة، انحسرت مُمارسة الطقوس الجَماعيّة أو تَغيّرت طبيعتها بسبب غَلَبة الطابَع الفرديّ على الحياة الاجتماعيّة. لكنّ بعض الطقوس بَقِيَت حَيّة وحافظت على طابَع القُدسيّة وظَلّت تَلعب دَورًا أساسيًّا في تَجمُّعات بَشريّة مُعيَّنة، وعلى الأخصّ لَدى الأقليات العِرقيّة أو العقائديّة، كما هو الحال في بعض مُمارسة الحَضْرة الرِّفاعيّة والحَضْرة العِيسويّة واحتِفالات عاشوراء والنَّيروز وطقوس أتباع مون في أوروبا، ممّا أعطى للطَّقس وظيفة إضافيّة هي التأكيد على الهُوِّيّة والوجود ومُحاولة التميُّز عن الإطار العامّ الذي توجدُ فيه هذه التجمُّعات.

الطَّقس والمَسْرَح:

على الرغم من خُصوصيّته يَبقى الطقس على عَلاقة ما بالمسرح* وبأشكال الفُرْجة* كَسيرورة وكبُنية. ومع أنّ الطَّقس لا يَقبل التطوير لأسباب

دِينيّة ويَبقى طقسًا مُغلَقًا، إلّا أنّه يُمكن أن يَأخذ طابَع الفُرجة جُزئيًّا بسبب اهتمام بعض الناس به من خارج الجَماعة المُشارِكة، وهذه هي حالة الفُرجة من الخارج على احتفالات المَولوِيّة وطقوس «ضرب الشيش» في الحَضْرة الرِّفاعيّة التي تَلقى إقبالًا من المُتفرِّجين من خارج أتباع الطريقة.

أمّا حين تَصِل الأمور إلى تقديم الطَّقس على خشبة المسرح كما يَحدث عند تقديم رقصات المَولوِيّة مثلًا على المسارح في بعض الحَفَلات، فإنّ هذا الطَّقس يَتحوّل إلى فولكلور.

هناك طُروحات تَرى أنّ المسرح وأشكال الفُرْجة انبثقت عن الطقوس الدِّينيّة، وكذلك الألعاب الجَماعيّة التي كانت جُزءًا من الطقوس في مناطق عديدة في العالَم القديم. وهناك اليوم نَوعًا من المسرح تَبَنّى شكل الطَّقس هو المسرح الاحتفاليّ/الطَّقسيّ الذي دعا إليه آرتو والإيطاليّ أوجينو باربا E. Barba (١٩٢٧-) والمُخرِج البولونيّ تادوتز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٩٠)، والبولونيّ جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-).

لكن هناك تَعارُضًا أساسيًّا بين ما هو لَعِبيّ في المسرح وبين ما هو لَعِبيّ قُدْسيّ في الطَّقس. فالحدود ما بين الطَّقس والمسرح قد تَبدو للوَهْلة الأولى هَشّة وصعبة التحديد لكنّها موجودة، والمُقارَنة بين الظاهرتين تُبيِّن أنّ نِقاط الالتقاء والتقارُب بين هذين النوعين من النشاطات الإنسانيّة يُمكن أن تُصبح نِقاط اختلاف وتباعُد تدفع بهما إلى مجالَيْن مُختلِفين.

أ/ أوْجُه الالْتِقاء:

- الطَّقس والمَسرح يَخلُقان حالة قَطْع مع ما هو من الحياة اليوميّة، فالمُقدَّس واللَّعِبيّ يَلتقيان في كونهما يَشغلان تِجاه الحياة اليوميّة مَوقعًا مُختلِفًا على صعيد الزمان والمكان.
- في الطقس والمسرح هُناك عَزْلٌ لفضاء ما عن فضاء الحياة اليوميّة (فضاء الطَّقْس/ فضاء الحياة اليوميّة). ويُبرَّر ذلك بكون المسرح وُلِد دائمًا داخل المَعبَد، وحتّى عندما استَقلّ عنه ظَلّ يَحتفِظ بالسِّمة الأصليّة للمكان وهي وجود حَيِّزَيْن مُختلِفين ومُتقابِلين هما حَيِّز اللَّعِب *Aire de jeu* وحَيِّز الفُرْجة. لذلك فإنّ شكل المسرح مَعماريًّا يُذكِّر نوعًا ما بِشكل المَعبَد في الاحتفال الطَّقسيّ. ورغم التداخُل الذي قد يَحصُل بين مُشارِك ومؤدٍّ، يَظلّ هناك فصل بين فضاء القائمين على الطَّقس وفضاء المُشارِكين فيه. وكُلّ من هذين الفضائين مُغلَق على نفسه كما في المسرح لأنّ القاعدة الأساسيّة في الطَّقس، كما في المسرح، هي قاعدة الفصل بُنيويًّا ما بين المُشاهِد والمُشاهَد، وما بين المُشارك والمؤدي.

على مُستوى حَيِّز الأداء أو اللَّعِب في الطَّقس وفي المسرح، هناك دائمًا إمكانيّة تحويل هذا الحَيِّز إلى فضاء مُحاكاة أو استحضار. فالطَّقس قد يَحتوي في أحد أجزائه على حِكاية أو خُرافة تُروى وتُؤدّى، وفي ذلك استحضار وتكرار. بمعنى آخَر يَخلُق المسرح والطَّقس زمنًا مُختلِفًا عن الزمن المُعاش.
- العَرْض المسرحيّ يَقوم على أعراف* مُسبَقة وكذلك الحال بالنسبة للظاهرة الطَّقسيّة. ومعرفة الروامز* أو العُرف شرط أساسيّ للمُشارَكة وإلّا تَحوَّلت هذه المُشارَكة إلى فُرجة فقط، وهذه حالة المُتفرِّج الغربيّ في المسرح اليابانيّ وحالة المُتفرِّج الغربيّ لطَقس المَولَوِيّة على سبيل المِثال (انظر الأعراف

المَسرحيّة).

من جانب آخَر فإنّ وجود العُرف والعَلَنيّة والطابَع الجَماعيّ للمُمارَسة يُدخِل حالة المسرحة* على الطَّقس وعلى المسرح، إذ تكفي الرَّغبة بالخروج بالمَوقِف العَقائديّ أو الدِّينيّ إلى العَلَن وتحميله شكلًا مُحدَّدًا لكي يَتحوَّل الطَّقس إلى مجموعة أعراف ومراسيم، وليَكون هناك مسْرحة، حتّى لو رُفضت هذه المسْرحة دِينيًّا واعتُبرت نوعًا من الخِداع المرفوض. وغالبًا ما يَتأتّى الانفعال الذي يُولِّده العَرْض أو الطَّقس عن طابَع الفُرْجة الجَماعيّة الذي تَخلُقه هذه المسرحة. فالمُتفرِّج أو المُشارِك يَنفعل أو يَنسجم حتى لو عَرف أنّ ما يراه أو يُشارِك به هذا هو عَرْض أو إعادة عَرْض Re-présentation لحقيقة ما وليس الحقيقة نفسها. ذلك أنّ كُلّ الأشكال الاحتفاليّة تَتطلَّب مسْرحة أو بَرْمجة دراميّة مُسبَقة. في بعض الأحيان تُصبح هذه القواعد والأعراف في الطقس مُبرِّرًا لوجود الاحتفال وحاملة للمَعنى فيه لأنّها هي التي تُعطي للاحتفال طابَعه القُدسيّ على مُستوى الشكل على الأقلّ. بالمُقابل، فإنّ المسرح يأخذ طابَعًا احتفاليًّا عندما يَطغى تنفيذ مَسار مُعيَّن فيه على عناصر العَرْض الأُخرى. فعلى الرغم من أنّ مسرحيّة «الملك يموت» للرومانيّ يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) ليست مسرحيّة طَقسيّة، إلّا أنّها تُشكِّل مِثالًا واضحًا على حالة يَطغى فيها تنفيذ بَرنامج الاحتفال (احتفال الموت) على المضمون (الموت وما يَطرحه من خوف وتساؤلات).

- على مُستوى الأداء*، يَحتاج المُؤدّي في الطَّقس إلى عمليّة تدريب لتحقيق نوع من الانسجام مع سَيرورة الاحتفال. وهذا التدريب يَتطلَّب أحيانًا سيطرة على الجسد ومعرفة به (ضرب الشيش في الحَضْرة الرِّفاعيّة، المشي على الجَمْر في الطقوس الهنديّة، التطهير أي ضَرْب الرأس في عاشوراء الخ). وكذلك في المسرح حيث يَحتاج المُمثِّل إلى خِبرة ومَلَكة نَفسيّة وجسديّة تَسمح له بتنظيم أدائه.
- والغاية الأساسيّة من العمليّة المسرحيّة ومن الطَّقس هي خلق حالة من التواصُل* بغَضّ النظر عن نوعيّة هذا التواصُل، ولكي يَتِمّ هذا التواصل لا بُدّ من معرفة قواعد اللُّعبَة.

ب - أوْجُه الاختِلاف:

هناك اختِلاف جَوْهريّ بين الطَّقس والمسرح يَكمُن في الفارق بين ما هو قُدسيّ وما هو دُنيويّ. فعندما استعار المسرح من الطقوس بعض عناصرها كانت هذه العناصر شَكليّة في غالبيتها ومُستعارة، لكنّ وجودها لا يُشكِّل شَرْطًا ليتحوَّل الطَّقس إلى مسرح. فالطَّقس قبل أن يَكون شكلًا هو جوهر ومضمون. وتَحَوُّل بعض الطقوس مع مرور الزمن من المُقدَّس إلى الدُّنيويّ وتَحوُّل المُشارِكين فيه من الإيمان والانفعال إلى المُحاكَمة والتفكير العَقلانيّ قد تَمّ على مُستوى تَطوُّر الوعي الجَماعيّ بالحدث موضوع الاحتفال. ففي الحَضارة اليونانيّة على سبيل المِثال، كانت هناك طقوس في البِداية، مع مرور الزمن، وضِمن ظروف اجتماعيّة مَوضوعيّة مُعيَّنة، ظهرت مُعطَيات جديدة سَمحتْ بنوع من الابتعاد الواعي عن الفكر الأُسطوريّ العَقائديّ والتحوُّل إلى فكر مَدنيّ دُنيويّ، وهذا ما سمح بتَحوُّل الطَّقس إلى مسرح لأنّ ما كان مُقدَّسًا وجُزءًا من اللّاوعي الجَماعيّ انتقل إلى الوعي وطُرِح على مُستوى العقل والتفكير.

- الطَّقس هو حالة آنيّة ثابتة المراحل تَعتمِد التكرار والاستحضار لعناصر من الماضي وتَفترِض التصديق من المُشارِك والمُؤدّي. وهو لا يرتكز على المُتَخَيَّل ولا يَقوم على الإيهام* كما في المسرح. أما العَرْض المسرحيّ، فهو فعل يَعتمد أساسًا لُعبة الخيال (بغَضّ النظر عن العَلاقة التي يَبنيها مع الخَيال)، واللَّعِب فيه يَقوم على تمثيل وادّعاء الحقيقة Faire comme si وتقديمها في إطار حِكاية. كما أنّه يَقوم على تقديم ما هو جديد حتّى لو كانت الحِكاية معروفة، وهذا هو أساس عمليّة الإبداع.
- المسرح يَجمع بين اللَّعِب* بمفهومه كنشاط حُرّ يُولِّد المُتعة* وبين الأعراف* المسرحيّة التي تُقيِّده نوعًا ما، في حين يَكون الطَّقس كنشاط له مَساره المُحدَّد وقواعده الصارمة مُؤطَّرًا بشكل يَمنع أي هامش من الحُرِّيّة.
- على مُستوى آخر، يبقى الطَّقس حالة انفعاليّة على المستوى الحِسّيّ فيها التِصاق بالحدث وتَتطلَّب استثمارًا عاطفيًّا من قِبَل المُؤدّي والمُشارِك يَصِل إلى حَدّ الذَّوَبان والتماهي بالشيء، بينما في المسرح يُمكن أن يَكون الذَّوَبان الكامل عِلّة لأنّه قد يُؤدّي إلى تَحوُّل في المعنى والهَدَف. فالمُمثِّل، ومهما كان استغراقه في دَوره كبيرًا، لا بُدّ أن يَترُك هامشًا بينه وبين الدَّور، بينما لا يَعرِف المُؤدّي في الطَّقس أنّه يُؤدّي دورًا بسبب قَناعته الكاملة بما يُؤدّيه، لدرجة أنّ أيّ خلل بهذه القَناعة يُمكن أن يُؤثِّر على سَيرورة الطَّقس. من هنا يَكون الجَوّ العامّ الذي يَخلُقه الطَّقس جوًّا انفعاليًّا فيه الكثير من التوتُّر وَيتطلَّب التزامًا من المُؤدّي، أمّا جَوّ المسرح فهو جَوّ استرخائيّ نسبيًّا مهما كانت نوعيّة العَرْض وحالة الاندماج فيه.
- الاحتفال المُقدَّس هو احتفال صُمِّم بالأساس لأجل الناس الذين يُعيدون إحياءه ولا يأخذ بعين الاعتبار وجود مُتفرِّجين، بينما يُصمَّم المسرح أساسًا على فكرة وجود مُتفرِّج*، وهذا ما يَخلقُ الاختلاف بين المُتفرِّج والمُشارِك وبين المُمثِّل* والمُريد أو المُؤدّي.

انظر: احتفاليّ/طَقسيّ (مَسرح-)، الاحتفال، الكرنفال.

■ الطَّليعِيّ (المَسْرَح-) Avant-Garde Theatre

Théâtre d'Avant-Garde

صِفة الطليعيّ لا تَدلّ على نوع أو شكل أدبيّ أو مسرحيّ مُعيَّن، وإنّما تُطلَق على كلّ عمل أو تَيّار أدبيّ أو فنّيّ يَكسِر الأعراف* السائدة ويُمهِّد لمنظور جديد.

وكلمة Avant-Garde الفرنسيّة تنتمي إلى مفردات اللُّغة العسكريّة وتعني الكَتيبة التي تَتقدّم الجيش، وهذا يُفسِّر المعنى الذي أخذه هذا المُصطَلح الذي دخل في العِشرينات من هذا القرن إلى اللغة النقديّة حيث ارتَبط منذ ظهوره بوِلادة الإخراج* في المسرح وبحركة التجريب* في الأدب والفنّ.

والطليعيّة هي صِفة نِسبيّة لأنّه عندما تُصبح العناصر الجديدة فيما هو طليعيّ أعرافًا فإنّها تَتكرّس مع الزّمن، فيتحوّل ما كان طليعيًّا إلى تقليديّ. ففي إنجلترا مَثلًا اعتُبر المسرح الواقعيّ حركة طليعيّة لأنّه غَيَّر في حينه من مَسار الكِتابة المسرحيّة وشكل العَرْض كما كان سائدًا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. من ناحية أخرى لا يُمكن اعتبار كلّ جديد طليعيّ، إذ يَجب التمييز بين ما هو مُجرَّد بِدعة آنيّة لا تَترُك أثرًا مُتميّزًا وتَزول بعد فترة زَمنيّة، وبين ما هو

طليعيّ لأنّه يُحدِث تغييرًا جَذريًّا بالنسبة لما كان سائدًا.

استَخدم الفرنسيّ أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) صِفة الطليعيّة لوصف أعمال مسرحيّة ألّفها كُتّاب شباب غير مَعروفين. كذلك استَخدم الشاعر الفرنسيّ غيوم أبولينير G. Apollinaire (١٨٨٠-١٩١٨) هذا المُصطلَح في مقالاته الصُحفيّة للدَّلالة على حركات هامشيّة مِثل المُستقبَليَّة*، وعلى أشكال* مسرحيّة مُناقِضة للمسرح التِّجاريّ* ومسرح البولڤار*. بعد ذلك، واعتبارًا من ١٩٢٠، استُخدم تعبير طليعيّ في اللّغة النقديّة لوصف الحركات التجريبيّة بشكل عام.

من الأمثلة الهامّة على تيّار طليعيّ واضح المَعالم في المسرح مسرح العَبَث* الذي تُطلَق عليه حتى اليوم تسمية «مسرح طليعة الخمسينات» لأنّه شَكّل في حينه تغييرًا جَذريًّا في مفهوم المسرح ككلّ.

في أمريكا حيث يُعتبر برودواي شارع المسارح ذات الطابَع المُبهِر والتِّجاريّ البحت، أُطلقت تسمية Off Brodway ومن ثَمّ Off off Brodway على كلّ ما يُقدَّم بشكل مُغايِر لهذا التوجُّه، أي كُلّ ما هو طليعيّ، وفي إنجلترا تَدخل في نفس الإطار العُروض التجريبيّة التي تُقدَّم على هامش مِهرجان إدنبرة وبعيدًا عن المركزيّة الثقافيّة في المُدن ويُطلَق عليها اسْم مسرح الحَوافّ *Fringe Theatre*. كذلك تُعتَبر طليعيّة العُروض المسرحيّة التي كانت تُقدَّم في الكهوف والأقبية في نيويورك في السّتّينات وكان يُطلَق عليها تسمية المسرح السُّفليّ *Underground Theatre*، وأشهر مِثال عليها عُروض فرقة La Mama النيويوركية.

في اليابان أُطلقت تسمية المسرح السُّفليّ على حركة المَسارح الصغيرة Shojekijo Undo التي ظَهرتْ في السّتّينات وهَدفت لخلق مسرح خارج إطار المؤسَّسة والاستفادة من كافّة التيّارات العالَميّة. من أهمّ الفِرَق التي أخذت هذا التوجُّه فرقة الخيمة السوداء Kuro Tento التي أسَّسها ساتو ماكوتو Sato Makoto خِلال أحداث ١٩٦٨ وفرقة مسرح واسيدا الصغير Waseda Shogekijo التي أسّسها تاداشي سوزوكي T. Suzuki.

انظر: التّجريب والمَسرح.

ع

■ **العائق** **Obstacle**

Obstacle

مَفهوم يَرتبط بالصِّراع* الذي يَنشأ من تضارُب رغبة الشخصيّة* مع الصِّعاب التي تَمنع تحقيقها. ووجود العائق ليس قَصرًا على المسرح إذ يُمكن أن نَجده في الأشكال السَّرْديّة مِثل الرِّواية والملحمة وغيرها حيث تَتنوّع طبيعة العائق الذي يُمكن أن يَكون قُوى غَيبيّة أو مجردة أو يَتجسَّد في شخصيّة من الشخصيّات. وبِصفة عامّة يُمكن أن يَكون العائق هو المُحرِّض على تَجلّي الحُرِّية الإنسانيّة عبر خِيارات الشخصيّة.

ووجود العائق في المسرح شرط لتكوين الفعل الدراميّ*، وهو العُنصر الأساسيّ في تَشكُّل الحَبْكة* وتَكوُّن العُقدة* (في حال وجودها). وطبيعة العائق تَرتبط مُباشَرة بطبيعة الخاتمة* (سعيدة، مأساويّة).

- يُمكن أن يَكون العائق خارجيًّا تُمثّله قُوى خارجة عن إرادة البَطَل* أو قانون ما كما في التراجيديا* اليونانيّة، أو شخصيّة تُعارِض رغبة البَطَل، وهذا ما نراه كثيرًا في الكوميديا*، وفي هذه الحالة يَكون العائق ضعيفًا يُمكن التغلُّب عليه بسهولة، وهذا شرط لتحقيق الخاتمة* السعيدة.

في بعض الأشكال الكوميديّة، يأتي العائق على شكل معلومة مغلوطة أو جَهل مُؤقَّت يُسبِّب الالتباس*. والتغلُّب عليه لا يَخلو من السهولة ويمكن أن يتأتّى من خارج سياق الفعل وبشكل مُصطنع، وهذا ما يُطلق عليه اسْم الآلة الإلهيّة*.

- يمكن أن يَكون العائق داخليًّا يُمثّله مانع أخلاقيّ أو نَفسيّ يَفرِضه البَطَل على نفسه، وهذا هو الشكل الأكثر شُيوعًا في الدراما الإليزابيثية *Drame elizabéthain* وفي الدراماتورجيّة الكلاسيكيّة في القرن السابع عشر حيث يَبدو جُزءًا من الحَتميّة التي تُميِّز النِّظام المأساويّ* برُمّته، وفي الأنواع الجادّة بشكل عامّ.

كذلك يُمكن أن يَكون العائق خارجيًّا بالأصل لكنّه يَتحوّل إلى عائق داخليّ عندما يَتبنّاه البَطَل ويَفرِضه على نَفْسه من مُنطلَق أخلاقيّ رغم أنّ ذلك يُسبِّب تعاسته، ويَتمّ التعبير عن ذلك من خِلال الصِّراع الوِجدانيّ *Dilemme*.

في الدراما* والميلودراما* اللتين ظهرتا اعتبارًا من القرن الثامن عشر، يَكون العائق غالبًا قُوّة اجتماعيّة تُمثّلها في المسرحيّة شخصيّة تُرْجع إلى نظام اجتماعيّ مُحدَّد ضِمن صِراع الأجيال أو ضِمن الصِّراع الناجم عن اختلاف الانتماء الاجتماعيّ.

لا يَغيب العائق في المسرح المَلحميّ* المَبنيّ على السَّرْد* لكنّه لا يستدعي مُواجهة بسبب طبيعة هذا المسرح. فوجوده لا يُشكِّل مرحلة مُحدَّدة في التصاعُد الدراميّ وإنّما يَمتدّ على طول المسرحيّة دون أن تَعي الشخصيّات وجوده بالضَّرورة. وهو لا يُولِّد دائمًا صِراعًا

مُباشَرًا بين قُوى واضحة المعالم أو صِراعًا داخليًّا، وإنّما يَظهر من خِلال التناقُضات التي تأخذ معناها ضِمن الظّرْف الاجتماعيّ والسياسيّ والاقتصاديّ الذي يُشكّل سِياق أحداث المسرحيّة. والعائِق هو الذي يَمنع الشخصيّة من تحقيق رغبتها ويمكن أن يَكون جُزءًا من التناقض الذي تَحمِله في داخلها، فالأم شجاعة في مسرحيّة الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) لها رغبتان (البقاء على قَيْد الحياة وحِماية أولادها خِلال الحرب من جِهة، واستثمار الحرب تِجاريًّا من جِهة أُخرى)، والواحدة منهما تُشكّل العائق بالنسبة للأُخرى. أي إنّ العائق يَرتبِط بشكل كبير بالغستوس الأساسيّ *Gestus fondamental* للمسرحيّة.

تَناولتِ الدِّراسات الحديثة، وعلى الأخصّ البُنيويّة* والسميولوجيا* العائق بالبحث واعتَبرتْه مرحلة من المراحل الضّروريّة لكلّ سَرْد رِوائيّ بالمَعنى العامّ للكلمة. فتحديد العوائق هو الذي يَسمح بتتبُّع الانتقال من مرحلة لمرحلة خِلال الحِكاية (ظهور العائق - امتحان تَخطّي هذا العائق - ظهور عامل مُساعِد - تَخطّي العائق والانتقال إلى مرحلة جديدة).

كذلك تَناولتْ هذه الدِّراسات العائق ضِمن البُنيَة العميقة للعَمل، فحَدّدت موقعه ضِمن نَموذج القُوى الفاعلة* حيث أُطلقت عليه تسمية القُوّة المُعارِضة *Opposant* التي تُعيق الفاعل *Sujet* في سَعيه للحُصول على موضوع الرّغْبة *Objet*. وهذه العَلاقة الثُّلاثيّة بين الفاعل وموضوع الرّغبة والقُوّة المُعارِضة هي مُثلّث الصِّراع في العَمَل. وبالتالي كان لهذا النوع من التحليل دَوره في كشف نَوعيّة العائق في المسرحيّة وشكله (شخصيّة فَرديّة أو قُوّة جَماعيّة أو مُجرَّدة)، وموقعه (ارتباطه بالبُنيَة العميقة والسطحيّة، أي تَجلّيه على مُستوى الحَبْكة أو لا).

انظر: الصِّراع، الحَبْكة، نَموذج القُوى الفاعلة.

■ **العَبَث (مَسْرَح-) Theatre of the Absurd**
Théâtre de l'Absurde

تُستعمَل صِفة العَبَثيّ أو اللّامعقول للدّلالة على كلّ ما هو غير مَنطقيّ. أمّا كلمة العَبَث فتُستعمل للدّلالة على نوع من أنواع الكِتابة المسرحيّة ظهر في الخمسينات من هذا القرن.

يُعتَبَر الناقد الإنجليزيّ مارتن إيسلن M. Esslin أوّل من أطلق تسمية مسرح العَبَث، وذلك في كتابه «مسرح العَبَث» (١٩٦٢). وقد جمع تحت هذه التسمية كتابات يونسكو وبيكيت وبينتر وجينيه.

فَلْسَفَة العَبَث:

استَعمل الفيلسوف والكاتب الفرنسيّ ألبير كامو A. Camus (١٩١٣-١٩٦٠) كلمة العَبَث في كتابه «أسطورة سيزيف» (١٩٤٢) حيث يَصِف قيام سيزيف بعمل لا جَدوى منه ومُتكرِّر هو جَرّ صَخْرة إلى قِمّة جبل مع عِلْمه أنّها ستقع ثانية. وقد استند إلى هذه الأُسطورة لوصف حالة الإنسان والفَراغ الذي يعيش فيه وشَرطه الوجُوديّ القائم على الإخفاق واللّاجَدوى. كذلك عَبّر كامو بشكل واعٍ عن عَبثيّة الحياة من خِلال وصف المُمارَسات اليوميّة والروتينيّة للإنسان في رِوايته «الغريب» حيث طَرَح سؤالًا لا جواب له. وغياب الجَواب، أي غياب العَلاقة بين السبب والنتيجة هو العَبَث، لأنّه تعبير عن وجود خَلل في تفسير العالَم. والواقع أنّ الفلسفة الوجوديّة في بعض جوانبها تَقوم على

فكرة العَبَث.

لم يَبتكر كامو مَفهوم العَبَث، وإنّما صاغ ما كان موجودًا دائمًا في الكتابات الفلسفيّة والأدبيّة منذ القِدم حين عرّفه بأنّه كلّ ما يبدو غير مَنطقيّ ولا تُقدَّم له تفسيرات عَقلانيّة. وبذلك يَغيب العَبَث حين يَستند الفلاسفة والمُفكِّرون في تفسير العالَم إلى مُعتقَدات دينيّة أو ميتافيزيقيّة أو إلى أفكار فلسفيّة وسياسيّة.

العَبَث في الأدَب والمَسْرَح:

يَتجلّى العَبَث في الأعمال الأدبيّة في غِياب الرابطة المَنطقيّة بين أجزاء العمل، وبين العمل ومَرجعِه في العالَم ممّا يُؤدّي إلى اضطراب المَعنى وصعوبة التفسير العَقلانيّ. وبالتالي فإنّ العمل يَجنح نحو الغَرابة لدرجة الإدهاش أو الإضحاك أو خلق الشعور بالتشاؤم. من هذا المنظور يُمكن اعتبار العَبَثيّة طابَعًا يَدخل ضِمن التصنيفات الجَماليّة *Catégories esthétiques* مِثل المأساويّ* والمُضحِك* إلخ.

والواقع أنّ العناصر العَبَثيّة كانت موجودة في الأدب والفنّ منذ القِدَم، فنحن نَجد العَبَث في أشكال مَسرحيّة* وأدبيّة مُتباعِدة زمنيًّا مِثل مسرح الرومانيّ بلاوتوس Plaute (٢٥٤-١٨٤ق.م) واليونانيّ أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ق.م)، وفي الفارْس* (المهزلة) وكُل الأشكال الكوميديّة. كذلك نَجده في مسرح الفرنسيّ ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧) وكلّ الأعمال المسرحيّة السرياليّة* والدادائيّة*. جدير بالذِّكر أنّ الفنّ الحديث منذ نهاية القرن التاسع عشر جَنح نحو إدهاش المُتلقّي من خِلال خَرْق العُرف السائد ممّا مَهّد الطريق لظُهور العَبَث.

كذلك نَجد ملامح عَبَثيّة في مسرح أوروبا الوسطى قبل الحرب العالميّة الثانيّة، وخاصّة في أعمال الرومانيّ جورج سبريان G. Ciprian (١٨٨٣-؟) الذي كتب مسرحيّة «رأس البَطّة» (١٩٢٠) والبولونيّ ڤيتولد غومبروڤيتس W. Gombrowicz (١٩٠٤-١٩٦٩) الذي كتب مسرحيّة «الزّواج» (١٩٤٦).

أمّا ما اصطُلح على تسميته بتيّار العَبَث في الأدب والمسرح في القرن العشرين فقد ارتَبط بظرف تاريخيّ مُحدَّد هو صدمة الحرب العالميّة وظهور النازيّة وسيطرة الآلة في العصر الصّناعيّ وتَجرُّد الإنسان من إنسانيّته وغُربته في مجتمع تَداعت فيه العَلاقات الاجتماعيّة التقليديّة.

مَسْرَح العَبَث:

إذا كانت الأعمال الأدبيّة والفلسفيّة للفيلسوفين الفرنسيّين ألبير كامو وجان بول سارتر J.P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠) تُمثّل الوعي بالعَبَث، فإنّ مسرح العَبَث صَوَّر اللّامعقول وجَسَّده على الخشبة بطريقة مُختلِفة. فقد ظهرت ملامح مسرح العَبَث في فترة ما بين الحربين عندما أصبح اللّامعقول التيمة* المَركزيّة للعمل المسرحيّ، ثُمّ تَبلوَر كتوجُّه بعد نهاية الحرب العالميّة الثانية.

أوّل مسرحيّة عَبَثيّة بالمَعنى الكامل للكلمة هي «المُغنِّية الصّلعاء» (١٩٥٠) للرومانيّ يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣)، ثُمّ مسرحيّة «في انتظار غودو» (١٩٥٣) للإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩). بعد ذلك انتشر هذا المسرح في أنحاء العالَم. ومن أهمّ الكُتّاب الذين ارتبط اسْمهم بشكل أو بآخر بمسرح العَبَث الإنجليزيّ هارولد بينتر H. Pinter (١٩٣٠-) الذي كتب مسرحيّة «الغرفة» (١٩٥٧) و«حفلة عيد الميلاد»

(١٩٥٨)، والأميركيّ إدوارد آلبى E. Albee (١٩٢٨-) الذي كتب مسرحيّة «قصة حديقة الحيوان» (١٩٥٨) و«الحلم الأميركيّ» (١٩٦٠)، والفرنسيّ روبير بينجيه R. Pinget (١٩٢٠-) الذي كتب مسرحيّة «الرسالة الميتة» (١٩٦٠)، والإسباني فرناندو آرابال F. Arrabal (١٩٣٢-) الذي كتب مسرحيّة «المهندس وأمبراطور آشور» (١٩٦٧)، والفرنسيّ آرثور أداموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠) في بِداياته حين كتب «الأستاذ تاران».

لا يُشكِّل هؤلاء المسرحيّون مدرسة مسرحيّة، لكنّ القاسِم المُشتَرك بين أعمالهم هو:

- عدم التقيُّد بالقواعد* وكَسْر الأعراف* المسرحيّة.
- عدم المُطابَقة مع الواقع في المكان* والزمان* وفي بِناء الشخصيّة* التي لا تُشبه إنسانًا مُحدَّدًا من الواقع، وغِياب المنطق عن الحِوار* والحدث.
- شخصيّات هذا المسرح لا تَعي أنّها تعيش العَبَث، وبالتالي فإنّ هذا المسرح يُغيِّب تمامًا دَور الإنسان في مَجرى التاريخ. فهو لا يُسيطر على الأحداث، وأحيانًا لا يسيطر على نَفْسه، وهذا ما يظهر بشكل واضح في الحركة والكلام وعدم القُدرة على التركيز على نُقطة مُحدَّدة، وبالتالي فإنّ فعل الشخصيّة* يَفقِد كلّ معنى.
- البُنيَة الدراميّة هي بُنية مسرحيّة بَحتة لا تَرجِع إلى شيء مُحدَّد في الحياة، وبالتالي فإنّ الحدث الذي يُقدَّم لا يَرتبط بصَيرورة تاريخيّة ولا يَسمح بالربط بسِياق مُحدَّد. والحِكاية* في هذا المسرح تكون غالبًا ذات بُنيَة دائريّة تُعبِّر تمامًا عن الجُمود لأنّها تَنفي الانتقال من حالة إلى أُخرى.

انطلاقًا من كون مسرح العَبَث لم يُشكِّل مدرسة فَنّيّة مُتجانِسة فقد اتَّخذ أشكالًا مُختلِفة ومُتنوِّعة تَتلخَّص في ثلاثة اتّجاهات:

- العَبَث العَدَميّ، وفيه تَغيب الرُّؤية التفسيريّة للعالَم في النصّ وفي العَرْض (بيكيت).
- العَبَث كمبدأ تشكيليّ بُنيويّ، ويُعبَّر عنه من خِلال تَفكُّك الكلام، وغياب الصورة المُتجانِسة والبُنية الدائريّة التي تُصوِّر حالة الفوضى وجمود العالَم (بيكيت، يونسكو، آداموف).
- العَبَث الساخر، وفيه يُعبِّر العمل من خِلال الحَبْكة* والشخصيّات عن رُؤية كاريكاتوريّة للعالَم (آرابال).

اعتُبر تيّار العَبَث أحد أهمّ التيّارات في المسرح المُعاصِر. وقد حَقّق انتشارًا كبيرًا في العالَم بأجمعه في الستّينات من هذا القرن، وتُرجمت نصوص بيكيت ويونسكو إلى لغات عديدة وأثّرت على الكتابة المسرحيّة بشكل عامّ لأنّها حَرَّرت المسرح من القواعد والأعراف. جدير بالذِّكر أنّ مفهوم العَبَث اختَلف باختلاف البلدان والظروف الموضوعيّة. ويُمكن أن نَجد ملامح العَبَث في بعض التجارِب المسرحيّة في أوروبا الشرقيّة حيث أخذ طابَع النقد الإيديولوجيّ، مع سيطرة الغروتسك* الهِجائيّ، دون أن يكون للأعمال نَفْس طابَع العَدَميّة الذي نَجده في المسرحيّات الغربيّة.

من أوائل كُتّاب مسرح العَبَث في أوروبا الشرقيّة الهنغاريّ تيبور ديري T. Déry (١٨٩٤-١٩٧٧) الذي كتب مسرحيّة «الوليد العملاق» (١٩٢٦) التي لم تُعرَض على الخشبة إلّا بعد انتشار مسرح العَبَث في أواخر الستّينات، والهنغاريّ ميكوش ميزولي M. Mészöly

(١٩٢١) الذي كتب مسرحيّة «ماسح الزُّجاج» التي قُدِّمت عام ١٩٦٣، والبولونيّ سلافومير مروجيك S. Mrozek (١٩٢٦-) الذي كتب مسرحيّة «تانغو» (١٩٦٤)، والتشيكيّ ڤاكلاف هاڤيل V. Havel (١٩٣٦-) الذي كتب مسرحيّة «الرأي» (١٩٦٥) و«الحفلة في الهواء الطَّلْق» (١٩٦٣)، والهنغاريّ إسطفان أوركيني I. Örkény (١٩١٢-١٩٧٩) الذي كتب «العائلة توت» (١٩٦٧).

العَبَث في المَسْرَح العَرَبِيّ:

استُعملت تسمية العَبَث أحيانًا، واللّامعقول أحيانًا أُخرى في اللغة العربيّة للدَّلالة على تيّار مسرح العَبَث. وتسمية اللّامعقول تُعبِّر عن مَوقِف المُتفرِّج ممّا يراه وعدم إمكانيّة مُطابَقة ما يراه مع ما يحدث في الواقع.

اهتمّ المسرحيّون العرب بالعَبَث، وثار النِّقاش حول تَبنّيه أو رَفضه كفلسفة بسبب اختلاف الظرف التاريخيّ الذي أنتجه وخُصوصيّة الظروف المَوضوعيّة التي تعيشها الدول العربيّة. ومن المُلاحَظ أنّ مجلة «المسرح» المصريّة كانت من أهمّ الدَّوريّات التي نَشرت الترجمات العربيّة لنصوص مسرح العَبَث وقَدَّمت مقالات عديدة حول هذا المسرح ممّا أدّى إلى إقبال بعض المُخرِجين على تقديم عُروضه. يُعتبر مسرح الجيب* في القاهرة من أوائل المسارح التي قَدّمت مسرحيّات يونسكو وعلى الأخصّ «نهاية اللعبة» و«الكراسي». وقد حاول بعض المُخرِجين تطويع نصوص هذا المسرح بحيث تتلاءم مع الظَّرْف المَحلّيّ، وقُدِّمت للّامعقول فيه أحيانًا تفسيرات سياسيّة ودينيّة (شخصيّة غودو والتفسيرات العديدة التي قدمت لها). من أهمّ مَن كتب ونَظّر لهذا المسرح المصريّ توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) الذي دافع عن العَبَث في الفنّ والأدب واعتبر أنّه موجود في التُّراث المَحلّي (ألف ليلة وليلة، والأهازيج والحَكايا الشَّعبيّة) واقترح تسمية اللّامعقول وكَتب مسرحيّات لها طابع العَبَث. لكن يبدو أنّ الحكيم في تنظيره خَلَط بين ما هو غَرائبيّ وعجائبيّ، وبين العَبَث بالمعنى الغربيّ للكلمة. من مسرحيّاته العَبَثِيّة «يا طالع الشجرة» و«الطَّعام لكلّ فَم» و«مصير صرصار» و«رحلة الربيع والخريف».

■ عَرْض المُنَوَّعات — Variety Show

Spectacle de Variété

تسمية واسعة تُغطّي أشكال فُرجة* مُتعدِّدة تَقوم على التنوُّع وتَهدِف إلى التسلية والإثارة والإبهار وتحقيق الرِّبح التِّجاريّ.

يَقوم عَرض المُنوَّعات على تقديم مَهارات فَرديّة أو جَماعيّة منها الاسكتشات* الدراميّة والمونولوغات* الساخرة وفقرات الإيماء* والرَّقص والغِناء وألعاب الخِفّة والسِّحر والدُّمى الناطقة (مَهارة الكلام من البَطْن) والبهلوانات وغيرها.

أُصول عَرْض المُنَوَّعات وتَطوُّره:

تَعود أُصول عَرْض المُنوّعات في الغرب إلى أشكال الفُرْجة الشَّعبيّة التي كانت تُقدَّم في ساحات المُدن والقُرى على هامش الأسواق وفي الأعياد الدينيّة.

في نهاية القرن الثامن عشر، استفاد أصحاب الحانات والمَقاهي من أشكال الفُرْجة هذه واستضافوها لجَلْب الزَّبائن. فتحوَّل ما كان مَهارة فرديّة في الهواء الطَّلْق إلى جُزء من عَرْض يُقدَّم في أماكن مُغلَقة، وانتظمت أشكال الفُرجة

المُبعثَرة في قالَب مُعيَّن له بَرنامجه المُحدَّد، واكتَسبت من خلال ذلك تسميات لها عَلاقة بمكان تقديم العَرْض مثل الميوزيك هول* والكاباريه وعروض الكهوف والأقبية، وبتركيبة العَرْض مِثل الاستعراض.

بعد المَقاهي والحانات، صارت هذه العُروض تُقدَّم في صالات مسرحيّة غير مُرخَّصة شُيِّدَت على هامش الصالات الرسميّة التي اختُصَّت بتقديم الأنواع* المسرحيّة المُعترَف بها (انظر البولڤار).

بَلغت عُروض المُنوَّعات أوْجَها في أوروبا وأمريكا خِلال الحرب العالميّة الأولى لإقبال الجُنود على مِثل هذه العروض المُسلِّية، وطال الأمر كلّ الأماكن التي توجَد فيها قواعد عسكريّة بما فيها بعض البلاد العربيّة حيث اشتُهرت عُروض المُنوَّعات المُقدَّمة في شارع محمّد علي في القاهرة وفي شارع الزيتونة في بيروت. وقد نَجَم عن ذلك دخول نوع جديد من الفِقرات الترفيهيّة ذات الطابَع المَحلّيّ في كلّ بلد كرَقَصات الفلامنكو في إسبانيا والرقص الشرقيّ في مصر.

بعد انتهاء الحرب، بَقِيت هذه العُروض تَلقى رَواجًا ووَجدتْ لنفسها أُطُرًا جديدة إذ دَرجت عادة تقديم عَرض مُنوَّعات قبل تقديم الأفلام في السينما، ومن ثَمَّ عادة تقديم الفِقْرات في مَسارح واستديوهات التلفزيون لبَثِّها على الشاشة الصغيرة.

يَصعُب تحديد مَلامح مُحدَّدة لعُروض المُنوَّعات وذلك لتعدُّد أشكالها ومَساراتها في جميع أنحاء العالم ولتقاطُعها مع أشكال عُروض أخرى. فعَرْض المُنوَّعات يَتميَّز عن الكوميديا الموسيقيّة* بأنّه لا يُصوِّر أو يَروي حدثًا مُتكاملًا، لكنّه يَقترِب كثيرًا من المفهوم الأميركيّ للڤودڤيل* والبورلسك* ومن عُروض الميوزيك هول الإنجليزيّة، وممّا يُسمّى في إسبانيا النوع الصغير *Genero Chico* والثارثويلا*. بالمُقابِل فإنّ الطابَع الغربيّ البحت لهذه العُروض يَجعل من الصعب مُقارَنتها بنوع من عُروض المُنوَّعات يَحتوي فِقْرات مُتنوِّعة في الصين هو أوبرا بكين*، وذلك للاختلاف النوعيّ بينهما.

تتأرجح عُروض المُنوَّعات بين قُطبين أساسيّين هما الرغبة في تحقيق شكل فنّيّ وجَماليّ، والرغبة في تحقيق الرِّبح المادِّيّ. ونَجد أمثلة على عَرْض المُنوَّعات ذي الطابَع الفنّيّ الجَماليّ في عُروض الفرنسيّ جان ميشيل جار J.M. Jarre في أوائل التسعينات، وفي عُروض المُنوَّعات التي قَدَّمها الأخوان عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور رحباني (١٩٢٥-) في مِهرجانات بعلبك في لبنان، كما نَجد أمثلة على العُروض التي تَهدِف لتحقيق الرِّبح التِّجاريّ رغم طابَعها الجَماليّ في عُروض مسرح الليدو في باريس.

أفرَزتْ عُروض المُنوَّعات أشكالًا مُتنوِّعة لها خُصوصيّتها نذكر منها:

الكاباريه Cabaret والشانسونييه Chansonniers:

بعد موجة الاستعراضات الصاخبة والمُنوَّعة خِلال الحرب العالميّة الأولى، بدأ الجُمهور يَتوجَّه نحو الصالات الصغيرة حيث لا تَتنوّع الفِقْرات كثيرًا وتقتصر أحيانًا على مُغنٍّ واحد أو عَرْض قصير. في فرنسا، تَميَّزت كاباريهات مونمارتر في الخمسينات بتَقديم فِقرات لها طابَع الهِجاء السياسيّ والنقد اللّاذِع، وبَرَع فيها مُغنّون هَجّاؤون عُرِفوا باسْم الشانسونييه. أشهر هذه الكاباريهات كاباريه الكوكو ومسرح الساعة

العاشرة في باريس، ومنها اقتُبس اسْم مسرح الساعة العاشرة في لبنان.

في ألمانيا، كانت الكاباريهات هي الشكل الأكثر شَعبيّة خلال الحربين العالميّتين وما بينهما، وفيها ظهر فنّانون مشهورون أمثال المُمثّلة مارلين ديتريش M. Dietrich ولوتي لينا L. Lena، وهذه الأخيرة اشتَهرت بتقديم أغاني بريشت التي لحّنها زوجها المسرحيّ الألمانيّ كورت ڤايل K. Weill (١٩٠٠-١٩٥٠). والواقع أنّ المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) استوحى في بعض مسرحيّاته عناصر من الكاباريه، وخاصّة أسلوب تقديم الأغاني في العَرْض المسرحيّ. كذلك فإنّ المسرحيّ الألمانيّ إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) والنمساويّ ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) قَدّما أشهر مُمثّلي الكباريه والميوزيك هول في عُروضهما المسرحيّة.

في العالم العربيّ، وعلى الأخصّ في مصر ولبنان، انتشرت تقاليد الشانسونييه وظهر المونولوغ الهِجائيّ أيضًا. من أشهر الفِرَق التي رَسَّخت هذه التقاليد ونشرتها فرقة وسيم طبارة وإيڤيت سرسق وأندريه جدعون في مسرح الساعة العاشرة في بيروت، وفرقة سامي خيّاط الذي كان يُقدِّم اسكتشات يُغيِّر كلمات الأغاني المعروفة فيها حسب مُستجِدّات الأحداث. كذلك اشتَهر المونولوجيست المصريّ أحمد غانم واللبنانيّة فريال كريم والسوريَّين أحمد أيوب (١٩١٢-) وسلامة الأغواني.

الكُهوف والأقْبِيَة Les Caves:

في إسبانيا والبرتغال اشتَهرت عُروض لها طابَع سياحيّ تُقدَّم فيها رَقَصات الغَجَر والفلامنكو في الكهوف. في فرنسا ازدَهرت ظاهرة تقديم أغانٍ ذات طابَع شِعريّ رفيع لها مَنحى إيديولوجيّ إنسانيّ في الأقبية والكهوف التي طَبعها المُثقّفون اليساريّون بطابَعهم، وذلك في فترة ازدهار الحركة الوُجوديّة. من أشهر مُغنّي الكهوف في فرنسا جولييت غريكو J. Greco وكلود نوغارو C. Nougaro ومن أشهر الكهوف Le Tabou.

الريڤيو Review:

كلمة رڤيو تعني الاستِعراض، وهو عَرْض تَمثيليّ قصير مُكوَّن من اسكتشات* انتقاديّة خفيفة لا رابط بين مُكوِّناتها (انظر اسكتش)، أو من اسكتشات ذات طابَع سياسيّ تحريضيّ مُستمَدّ من القضايا الساخنة. ويَحتوي الريڤيو على مونولوغات ساخرة وناقدة يُقدِّمها نَفْس الفنّان/ النَّجم إلى جانب الموسيقى والغِناء والرقص، وهو بذلك يَختلِف عن الميوزيك هول الإنجليزيّة والڤودڤيل والبورلسك الأميركيّ حيث تَتنوّع الفِقْرات والفنّانين.

أوّل ريڤيو بالمعنى الحديث للكلمة ظهر في فرنسا عام ١٨٢٠ وقد اشتَهر بتقديمه المُغنّيان الفرنسيّان موريس شوڤالييه M. Chevalier وميستنغيت Mistinguette في الفولي بيرجير في باريس. انتشر هذا النوع من العُروض في أمريكا وإنجلترا في نهاية القرن التاسع عشر، وأوّل ريڤيو إنجليزيّ هو «تحت الساعة» الذي قَدّمه سيمور هيك S. Hicks وتشارلز بروكفيلد Ch. Brookfield عام ١٨٩٣، وأولّ ريڤيو أميركيّ هو «العرض الجوّال» لجورج ليدرر G. Lederer وعرض «أصيص الزهور المُجفّفة» لسيدني روزنفيلد S. Rosenfeld (١٨٩٤). وسُرعان ما صار للريڤيو طابَعه الأميركيّ مع فِرَق

الجاز المُتنوِّعة، وهو يُعتَبر من اختصاصات مَسارح شارع برودواي في نيويورك. في العِشرينات من هذا القرن ازدهر الريڤيو في ألمانيا وأشهر من عَمِل فيه جيمس كلاين J. Klein، وبريشت وبيسكاتور اللذان استخدما الأغاني والرَّقَصات فيه قبل أن يُقدِّماها في عُروضهما المسرحيّة.

في مصر، انتشر هذا النوع من العُروض خِلال الحرب العالميّة الأولى وحَظِي بإقبال الجُمهور عليه حتّى طَغى على أنواع العُروض الأخرى. وأشهر من قَدَّمه نجيب الريحانيّ (١٨٩١-١٩٤٩) وعلي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) في كازينو دو باري في القاهرة.

الاستِعْراض Show:

عَرْض استعراضيّ راقص يتميّز بفخامته وكِلْفته الكبيرة وتُقدِّمه فِرَق من الفَتَيات الجَميلات والراقصين. يَقوم الاستعراض على أعراف مُحدَّدة في الزِّيّ* الذي يأخذ طابَع الإبهار والإثارة، وفي الحَرَكة* التي تقوم على الانسجام بين أفراد المجموعة. كما تَلعب فيه الكوريغرافيا* والإضاءة* والديكور* المُكلِف والحِيَل المُبهِرة دَورًا كبيرًا في جَذْب الزبائن. من الاستعراضات المشهورة عالميًّا استعراض كازينو دو باري في باريس وكازينو المعاملتين في بيروت.

الميوزيك هول: انظر هذه الكلمة.
الڤودڤيل: انظر هذه الكلمة.
انظر: الكوميديا الموسيقيّة.

■ العُروض الأدائيّة Performing arts

Performance

كلمة Performance بالفرنسيّة تعني الإنجاز والدَّرَجة العالية من الأداء للآلات وللإنسان، وقد انتَقلت إلى اللغة الإنجليزيّة كما هي، وصارت تُستعمَل في مَجال المسرح للدَّلالة على العَرْض المسرحيّ مُقابِل النصّ الدراميّ Performance # Drama.

أمّا تسمية Performing arts فهي حديثة تُطلَق على نوع من العُروض الأدائيّة المَشهديّة ظهرت في الستّينات من هذا القرن في أمريكا ومن ثَمّ في أوروبا. وقد اعتُبر ظهور هذا النوع من العُروض في حينه نوعًا من الثورة على ارتباط الفنّ «بالمؤسسة» في الغرب وعلى المَعايير الفنّيّة التي تَفرِضها عليه.

يَصعُب إعطاء تعريف واضح للعُروض الأدائيّة إذ أنّ مضمونها واسع وكذلك وسائل التعبير المُستخدَمة فيها. والسَّبب في ذلك أنّ ملامح كلّ عَرْض من هذه العُروض تَتحدّد من خِلال أسلوب استِخدام مُكوِّناته الأساسيّة وهي فضاء* العَرْض وجسد المُؤدّي والامتداد الزمنيّ والإيقاع*. بالإضافة إلى ذلك فإنّ التداخُل المكانيّ بين المُؤدّين والجُمهور* يَلعب دَورًا أساسيًّا في شكل العَرْض ويُعطي للتلقّي خُصوصيّة. وقد اعتبر الذين أطلقوا العُروض الأدائيّة أنّها فِعل تواصُليّ يَصل أحيانًا إلى حَدّ التوحُّد بين القائم على العمل ومُتلقّيه.

والقاسِم المُشترَك لهذه العُروض هو كونها حدثًا فنّيًّا يُخلَق في نفس اللحظة التي يُعرَض فيها على الجُمهور، ويَتحدَّد معناه من صَيرورته، ويَخضع لتحوُّلات لا مُتناهية في كلّ مرّة يُقدَّم فيها. في هذه العَروض تُسيطر الصورة السَّمْعيّة والبَصَريّة على العُنصر الكلاميّ، وتُستخدَم اللُّغة كعُنصر صوتيّ لا عَلاقة له بالكلام. كذلك يَغيب التسلسُل الدراميّ ويَصْعُب البحث عن المَعنى لأنّ الوَحَدات المَشهديّة تَتجاور دون أن تَترابط،

كما أنّ مرجعيّة هذه الوَحدات مُتنوّعة تُعيد إلى شيء ما من الواقع، أو مِن المُتخيَّل، أو من الرغبات المكبوتة في اللّاوعي. كلّ ذلك يَخلُق صعوبة في تأطير العمل والتعامُل معه من خِلال المَعايير التقليديّة للأنواع المسرحيّة* والأشكال المسرحيّة*.

ومَجال الفنون الأدائيّة واسع يَمحو الحدود بين الفنون ويَطال كلّ المَجالات الفنّيّة وعلى الأخصّ الرسم والنحت والمسرح. فعُروض الفنون الأدائيّة الأولى قَدّمها الرسّام الأميركيّ جاكسون بولوك J. Pollock في مَرسمه حيث نفّذ لوحة مُتحرِّكة تَمتدّ على مِساحات واسعة، كما أنّ النحّات الفرنسيّ إيف تانجي Y. Tanguy كان يُركِّب في مَشغله أمام الجُمهور ما يُسمِّيه «الآلات غير المُفيدة» ثم يُغيِّر شكلها ويَهدِمها. من جانب آخر فإنّ ما يُطلَق عليه اسْم فنّ التشكيل المَشهديّ *Installation*، وهو عَرْض يَخلو من المُمثّلين ويَقوم على تشكيلات بَصَريّة ولَونيّة وضوئيّة لأغراض وأشكال وخطوط وألوان، يَقترِب كثيرًا من العُروض الأدائيّة. كذلك تَشمُل العُروض الأدائيّة الرقص أيضًا، فالراقص الأميركيّ ميرس كوننغهام M. Cunningham كان يَعتبر لوحاته الراقصة مَشروعًا قَيْد الإنجاز يُشارِك المُتفرِّج* في إنتاجه. وقد ابتدع كوننغهام ما أسماه الحدث *Event*، وهو عَرْض يُصمَّم لجُمهور مُعيَّن ويُقدَّمُ لمرّة واحدة ولا يَتكرّر. كذلك طالت العُروض الأدائيّة الأدب في مَجال التواصُل الشفهيّ، إذ إنّ بعض العُروض الأدائيّة يُمكن أن تكون قِراءة نصوص ورِواية حَكايا وتعديلها بمُشارَكة الجُمهور.

والواقع أنّه من المُمكن البحث عن الأصول البعيدة للعُروض الأدائيّة في العُروض السرياليّة* والدادائيّة* في العِشرينات من هذا القرن، كما أنّها تُعتَبر التطوُّر الطبيعيّ للهابننغ* خاصّة وأنّ هناك أسماء عَملت في المَجالَيْن في أمريكا أمثال الموسيقيّ جون كيج J. Cage والنحّات آلان كابرو A. Kaprow والكوريغراف ميرس كوننغهام والمُخرِج جوزيف شايكين J. Chaikin (١٩٣٥-)، وذلك في نِطاق عُروض Off off Brodway التجريبيّة لخلق فَنّ مُتغيِّر يَقوم على البحث المُستمِرّ.

مَلامِح العُروض الأدائيّة:

١ - الزمان: العَرْض الأدائيّ هو فعل آنيّ يَتَغيّر في كلّ مرّة يُقدَّم فيها ولا يَتكرّر ولا يَروي حِكاية*، لذلك فإنّ الزمن* فيه يَمتدّ ويتطوَّر ويَتطابق مع الزمن الحقيقيّ كما هو الحال في الاحتفال* أو الطَّقس*. واختِلاف زمن العُروض الأدائيّة عن الزمن في المسرح يَكمُن في كونه زمن الحاضر، حاضر الفعل الذي يُؤدّى ويَزول ولا يَتكرّر. والامتداد الزمنيّ في هذه العُروض يَتحدَّد من خِلال عُنصرين هما البرنامج المرسوم والإيقاع. وغالبًا ما نَجد أنّ الزمن في هذه العُروض يُفتَّت إلى جُزئيّاته عن طريق استخدام الحركة* البطيئة كما في عُروض مايكل سنو M. Snow، أو عن طريق تَكرار نَفْس الحركة مع اختلاف بسيط في كلّ مَرّة كما في عَرْض Red Rapes لڤيتو آكانسي V. Accanci، أو عن طريق إبراز الحركة من خِلال تصويرها في لَقَطات قريبة وعَرْضها على شاشة تلفزيون أثناء حُصولها كما في عُروض إليزابث شيتي E. Chitty.

٢ - المكان: يُعلن فنّانو هذا النوع من العُروض أنّهم يَبحثون عن مُتفرِّجيهم ويَخلُقون لكلّ

عَرْض جُمهوره الخاصّ حسب طبيعة المكان* الذي يَعرِضون فيه، ولذلك تُعتبَر هذه العُروض شكلًا من أشكال مسرح المُداخَلة *Théâtre d'intervention* في مكان عامّ. ومبدأ المكان هو نفسه المُتّبع في صِيغة مسرح البيئة المُحيطة* التي طرحها المُخرِج الأمريكيّ ريتشارد شيشنر **R. Shechner** (١٩٣٩-) مُؤسِّس مجموعة البرفورمانس **Performing Group**. فالعَرْض في مسرح البيئة المُحيطة وفي العروض الأدائيّة يأخذ شكله تِبعًا لطبيعة المكان (معامل قديمة، مِرآب سيّارات، شواطئ مهجورة الخ)، ممّا يَجعل من فضاء* العَرْض عُنصرًا فعّالًا وأساسيًّا، وليس مُجرَّد إطار مكانيّ يَحتوي العَرْض. وقد كان لهذا التوجُّه أثره في تعديل النظرة إلى المكان المسرحيّ في المسرح المُعاصِر.

وإذا كان فنّانو العُروض الأدائيّة قد لجأوا في البِداية إلى اختيار أماكن هامشيّة كضَرورة، إلّا أنّهم سُرعان ما اكتشفوا الإمكانيّات الكبيرة التي تُقدِّمها هذه الأمكنة. فهي واسعة ولا تُلزِم بسينوغرافيا* مُعيَّنة ولا تَفرِض شكل فُرجة مُحدَّدًا، وإنّما تَسمح للمُؤدّي أن يُكيّفها ويَتكيَّف معها كما يَشاء، وأن يجعل من وجود الجسد في هذا المكان العُنصر الأوّل.

٣ - الجسد: جَسد المُؤدّي هو أحد أهمّ العناصر في العُروض الأدائيّة، لأنّها تقوم على الوجود المادّي للفنّان الذي يَتعامل مع جسده كما الرسّام مع لوحته. فالمُؤدّي لا يَتقمَّص شَخصيّة* ولا يُحاول أن يُبرهِن على شيء وإنّما يُقدِّم عَرْضًا مَشهديًّا تكون الحركة والتعابير الإيمائيّة للوجه مُقوّماته الأساسيّة. وغالبًا ما يَتِمّ إبراز هذه العناصر بعرضها بشكل مُوازٍ في شرائح ضوئيّة مُرافقة أو على شاشات التلفزيون.

يَتِمّ إبراز دَور الجسد في هذه العُروض على المستوى الجَماليّ والفِكريّ، فالجِسم الإنسانيّ يُعتبَر جُزءًا من جسم المجتمع، لذلك غالبًا ما يُقدَّم هذا الجسد بعُريه، دون أن يعني ذلك إعطاء الجِنس الأولويّة، وهذا ما أبرزه الأمريكيّ كريستو **Christo** عندما اختار من الجسد، كما من الطبيعة ومن المدينة، مقاطع كَبَّرها إلى الحُدود القُصوى في شرائح ضوئيّة، فبَدتْ غريبة عن السِّياق الطبيعيّ الذي اقتُطعتْ منه. في بعض الأحيان، يُستخدَم الجسد بشكل عنيف يَصل أحيانًا إلى حَدّ استفزاز الجُمهور وإثارة غثيانه كما في عُروض الأمريكيّين ڤيتو أكانسي **V. Accanci** وهرمان نيتش **H. Nitsch** التي تُشكِّل الحدّ الأقصى في هذا المَجال. من هذا المُنطلَق ارتبَطتِ العُروض الأدائيّة منذ ظُهورها مع ما يُسمّى فنّ الجسد ***Body Art***، كما أنّ القائمين على تقديمها يَربُطون أنفسهم بمسرح القَسْوة* الذي نادى به الفرنسيّ أنطونان آرتو **A. Artaud** (١٨٩٦-١٩٤٨).

٤ - العَلاقة مع الجُمهور: انطلاقًا من أنّ المُؤدّي في العُروض الأدائيّة ليس مُمثّلًا يُؤدّي دَورًا مرسومًا وإنّما هو مُؤلِّف ومُنتِج لفعل آنيّ ومُتغيِّر حسب ردود أفعال المُتفرِّجين، فإنّ هذه العُروض تَفترِض نوعًا خاصًّا من التلقّي يَقوم على تَورُّط المُتفرِّج* ومُساهمته الفعّالة في العَرْض، لذلك يَتِمّ الحديث عن مُشارِكين لا عن مُتفرِّجين.

يُمكن اعتبار بعض العُروض المسرحيّة نوعًا من العُروض الأدائيّة وخاصّة حين تَغلِب الصورة

المَشهديّة على الحِوار* فيها، ويَكثر استخدام الوسائل السّمعيّة البَصَريّة مِثل الفيديو والتلفزيون. من المُخرِجين الذين حَقّقوا ذلك المُخرِجين الأمريكيّين ريتشارد فورمان R. Forman (١٩٣٧-) وروبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-) ولي بروير L. Breuer الذين يَنتمون إلى فترة ما بعد الحَداثة Post Modernisme. ففي عُروض ويلسون تُشكّل الصورة الأساس بَدَلًا من الكلام، ويَتوزّع النصّ على شكل تراكُب مَقاطع Collage لا يَروي قِصّة، وإنّما يَكون كلامًا يُقتطَع من السِّياق اليوميّ ويُعاد رَبطه بحيث تتحوّل الكلمات إلى صُوَر صَوتيّة تَتوزّع بشكل موسيقيّ. وفي عُروض فورمان التي يُطلق عليها اسْم المسرح الهستيريّ *Théâtre hystérique*، يَتحوّل النصّ إلى سيناريو* مُليئ بالإرشادات الإخراجيّة*، ويَتكرّر الحِوار ويُقطّع بشكل مُستمرّ ممّا يَخلُق نسيجًا من الهَلْوَسة والهَذَيان لا يَحمِل تطوُّرًا دراميًا أو سَرديًا، وفي أعمال لي بروير، يُستَبدل النصّ بشريط من القِصص المرسومة المُتتالية Bandes dessinées، ويُستَبدل المُمثّلون بدُمى مُتحرّكة.

اعتُبِرَت العُروض الأدائيّة عند ظهورها مَحطّة في تاريخ الفنّ المُعاصِر وثورة على دَور المُؤسَّسة* في الاختيار الثقافيّ، ونتيجة مُباشَرة للرغبة في تقليص الحدود ما بين وسائل التعبير الفنّيّة، وما بين الفنّ والحياة اليوميّة. لكنّ مُرور الزمن كَشَف ما في هذه العُروض من هشاشة واستعراضيّة انتقلت بها من نِطاق فنّ التساؤل إلى نِطاق فنّ الإبهار، وهذا ما أبعدها عن الدوام والاستمراريّة.

■ العُقْدَة

Plot

Nœud

كلمة Nœud تَرتبط بمَجال صِناعة النسيج، وهي تعني العُقدة التي تُوقف استمرار عمليّة النسج، وتُستخدَم في المسرح للدَّلالة على تَشابُك خيوط الفعل* الدراميّ.

عندما قَسّم أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) الفعل في التراجيديا* إلى مراحل هي البِداية والوَسَط والنهاية، تَحدّث عن تَعقُّد الأحداث Nouement ولم يَستعمل كلمة عُقدة، وهذا التعبير يُوحي بعمليّة تشابُك الأحداث أكثر من تحديد مرحلة مُعيَّنة في مَسار المسرحيّة. أي إنّ أرسطو لم يُحدِّد مَوقِعًا للعُقدة، إنّما طرحها كمَسار حين قال: «أعني/بالتعقُّد/ ما يَكون من البَدء إلى ذلك الجُزء الذي يَحدُث منه التحوُّل إلى سعادة أو شقاء» وأضاف أنّ تعقيد الأحداث يُمكن أن يَبدأ قبل بِداية المسرحيّة، «فالأمور التي تَقع خارج التراجيديا وبعض الأمور التي تَقع داخلها هي العُقدة» (فنّ الشِّعر، الفصل الثامن عشر). كذلك استخدم ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) فيما بعد كلمة رَبْط بمعرِض تعليقه على كِتاب أرسطو، وهي تُوحي بنَفْس المَعنى، لكنّ شكري بن عياد استَعمل في تحقيق لترجمة السريانيّ أبي بشر بن متى لنصّ أرسطو كلمة عُقْدة التي لا تَتطابق تمامًا مع التعبير اليونانيّ.

ظهر مُصطلَح العُقدة في أدبيّات النقد الإيطاليّ والفرنسيّ منذ القرن السادس عشر، بينما كان استخدامه في النقد الإنجليزيّ أقلّ شُيوعًا ووضوحًا، لدرجة أنّ كلمة عُقْدة تظهر فيه في مَعرِض الحديث عن الحَبْكة*، وتُستخدَم كلمة Plot للدلالة على العُقدة والحَبْكة معًا. يُمكن تَفسير هذا الاختلاف بالتبايُن في التوجُّه الدراميّ بين التقاليد الكلاسيكيّة* الإيطاليّة

والفرنسيّة، وبين تقاليد المسرح الإنجليزيّ، ولا سيّما الإليزابثي، التي كانت سائدة في تلك المرحلة.

تَنوّعت التعريفات لمُصطلَح العُقدة وأكثرها عُموميّة هو:

- العُقدة هي المرحلة التي تَتضافر فيها الصِّراعات وتَتعقّد إلى حَدّ تشكيل نُقطة الانعطاف ***Point de retournement*** في الفعل الدراميّ من خِلال إثارة أزمة*.
- جاء في تعريف القاموس الفرنسيّ Lexis للمعنى الذي أخذَتْه الكلمة اعتبارًا من عام ١٦٣٧ أنّ العُقدة هي نُقطة الذُّروة* في المسرحيّة، أي هي اللحظة التي تأخذ فيها الحَبْكة التي يُستَند عليها الفعل الدراميّ مَنحى جديدًا يَسير بها نحو الحَلّ.
- في القرن العشرين قَدّم الباحث الفرنسيّ جاك شيرير J. Scherer في كتابه «الدراماتورجيّة الكلاسيكيّة في فرنسا» (١٩٧٣) تعريفًا جديدًا حين قال إنّ العُقدة هي مجموعة الأحداث الخاصّة التي تَتشابك وتَختلِط فتغيِّر من مصالح وأهواء الشخصيّات بحيث تُعطي للفِعل الأساسيّ دفعًا للاستمرار، لكن بمَنحى مُختلِف عمّا كان عليه في البِداية.

من هذه التعاريف نَستنتج أنّ مفهوم العُقدة صعب التحديد وكذلك الأمر بالنسبة لموقعها في مَسار الفعل الدراميّ. ففي المسرح الدراميّ (انظر دراميّ/مَلحميّ) الذي يَقوم على مَبدأ التصاعُد، تكون العُقدة عُنصرًا أساسيًّا في بِناء مَسار الفعل وترتبط بالصِّراع* وبالعائق* لأنّ العُقدة هي العَلاقة التي تَنشأ من التعارُض بين رغبة البَطَل* وغيره من الشخصيّات، وبين العوائق التي تَقف في وجه تحقيق هذه الرغبة. يُؤدّي ذلك إلى تعقيد في مُعطيات الحَبْكة، وأحيانًا إلى الصِّراع الوِجدانيّ ***Dilemme*** الذي يُعيق تحقيق الهدف الأساسيّ.

العُقْدَة والذُّرْوَة:

من المُمكن إيجاد تقارُب بين العُقدة والذُّروة في المَوقِع الذي أعطاه الناقد الألمانيّ غوستاف فرايتاغ G. Freytag للذُّروة، وذلك ضِمن الهَرَم الذي حمل اسْمه (هرم فرايتاغ)، في كتابه «بُنية المسرحيّة» (١٨٦٣). فهو يَرسُم لتطوُّر الفعل الدراميّ شكلًا هَرَميًّا ضِلعه الأوّل هو الخَطّ الصاعد من المُقدِّمة* إلى الذُّروة، وضِلعه الآخر هو الخطّ الهابط من الذُّروة نحو الخاتمة. وقد كان لهرم فرايتاغ دَوره في تحديد موقع العُقدة في مُنتصَف المسرحيّة ممّا وجَّه النقد* المسرحيّ، وخاصة النقد الإنجليزيّ، باتّجاه يَبتعد عن مفهوم أرسطو.

لكنّ ذلك المَسار لا يَتحقَّق دائمًا بهذا الشكل لأنّ العُقدة يُمكن أن تَمتدّ بحيث لا تَتطابق مع الذُّروة التي تَقع في مُنتَصف المسرحيّة في هَرَم فرايتاغ.

العُقْدَة والانْقِلاب:

في حين اعتَبر أرسطو الانقلاب* جُزءًا من الحَلّ وعرَّفه بأنّه «ما يَكون من بَدء التحوُّل إلى النهاية» (فنّ الشِّعر فصل ١٨)، اعتَبرت الكلاسيكيّة الفرنسيّة الانقلاب أو الحدث المُفاجئ ***Coup de théâtre*** عُنصرًا من عناصر العُقدة. فهو في المسرح الكلاسيكيّ يُمكن أن يأتي بعد المُقدِّمة مُباشَرة، أو بعد ذلك في مرحلة تبدو فيها المشاكل مَحلولة والعائق بَعيدًا، ممّا يُشكِّل انعطافًا في مَجرى الأحداث، ويُعطي دفعًا جديدًا للفعل الدراميّ.

بِناء على ذلك، ظَلّت العُقدة مُكوِّنًا أساسيًّا

من مُكوِّنات البِناء الدراميّ وفُرضت على الكتابة المسرحيّة كقاعدة هامّة في المسرحيّة المُتقَنة الصُّنع *Pièce bien faite*. وقد عالج المُنظِّرون المسرحيّون في القرن التاسع عشر مِثل الفرنسيّ إميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) وغيره مفهوم العُقدة في تحليلهم لبُنية النصّ المسرحيّ.

أمّا في المسرح الحديث مثل مسرح العَبَث* والمسرح المَلحميّ* وغيرهما، وبسبب ارتباط العُقدة بالصِّراع والحَبْكة، غابت العُقدة عن المسرحيّات مع غِياب هذين المُكوِّنين.

انظر: الخاتِمة، الذُّروة، الأزْمة.

■ العُلْبَة الإيطاليّة **Italian stage**

Théâtre à l'italienne

ويُقال أيضًا المسرح على الطريقة الإيطاليّة والخشبة الإيطاليّة *Scène à l'italienne* والخشبة الإيهاميّة *Scène d'illusion* وعُلبة المُعجزات *Boîte à miracles* لكَثرة التجهيزات التِّقنيّة المُستخدَمة فيها، ويُقابِل هذه التسمية في اللغة الألمانيّة تسمية عُلبة البَصَر أو عُلبة الفُرجة *Guckkatenbühne*.

تُستعمل هذه التسميات جميعها اليوم للدَّلالة على شكل من أشكال العَمارة* المسرحيّة ظَهر في القرن السادس عشر في إيطاليا في المسارح التي شُيِّدت لتقديم عُروض الأوبرا* فر بِداياتها. وقد تَزامن ظهوره مع تَطوُّر الدِّراسات النظريّة حول المنظور* والسينوغرافيا*، ومع الرغبة بتصوير مكان مُشابِه للواقع على الخشبة. من هذا المُنطَلَق فإنّ مُصطلَح العُلبة الإيطاليّة لا يَدلّ على شكل مَعماريّ مسرحيّ وحَسَب، وإنّما هو في الوقت نفسه مفهوم له عَلاقة بشكل التلقّي وبتحقيق الإيهام*. لذلك فقد أُطلقت تسمية المسرح الإيهاميّ *Théâtre d'illusion* على كلّ ما يقدم على خشبة* تَعتمد شكل العُلبة الإيطاليّة.

وُلد شكل العُلبة الإيطاليّة حين ظهرت الحاجة لِبناء أمكنة مُغلَقة مُخصَّصة للعُروض بعد أن كانت تُقدَّم في الهواء الطَّلْق أو في بَلاطات الأمراء. وقد استَند مَعماريّو عصر النهضة في إيطاليا على المبادئ التي طرحها المَعماريّ الرومانيّ ڤيتروف Vitruve (٨٨-٢٦ق.م) في كتابه «حول العَمارة» «De l'architecture»، وفيه يَصف شكل المسرح الرومانيّ الذي يَحتوي على مكان مُخصَّص للمُتفرِّجين Cavea ومكان مُخصَّص للتمثيل Scaena يَتألَّف من خشبة مُستطيلة يَحُدّها من الخَلْف جِدار. ومع أنّ المُنطَلق الأساسيّ للمَعماريّين في ذلك الوقت كان الاستيحاء من القُدماء واستعادة شكل المسرح اليونانيّ والرومانيّ، إلّا أنّ ما تَحقّق بالنتيجة كان خُلاصة تَجمَع بين مبادئ المسرح القديم والمُعطَيات الجديدة التي تَتعلّق بطبيعة الجُمهور* وبالكتابة المسرحيّة، وبوضع المسرح في المُجتمع في القرن السادس عشر. وقد تَطوَّر هذا المبدأ تدريجيًّا بحيث أدّى إلى شكل مَعماريّ مُحدَّد تَتجلّى أسسه النظريّة في كتاب «المبادئ العمليّة لتصنيع الخشبة وتجهيزات المسرح» (١٦٣٧) الذي ألّفه السينوغراف الإيطاليّ نيقولا ساباتيني N. Sabbattini (١٥٧٤-١٦٥٤). من جانب آخَر فإنّ هذا الشكل المَعماريّ الذي تأثّر بطبيعة الكتابة المسرحيّة في زمن ظهوره، سُرعان ما أفرز بدَوره فيما بعد الكثير من الأعراف* المسرحيّة التي أثّرت لاحقًا على شكل الكِتابة.

خُصوصِيّة العُلْبَة الإيطاليّة:

تأخذ الصالة* في مسارح العُلبة الإيطاليّة شكل حُدوة حصان Fer à cheval تُحيط بالثُّلث

الأماميّ من الخشبة. وتَتوزّع مَقاعد المُتفرِّجين فيها بين الأرضيّة Parterre وبين الطوابق العليا حيث تُقسَّم إلى مقاصير وبلكونات يَطُلّ بعضها على مُقدِّمة الخشبة مُباشَرة. هذا الترتيب في أمكنة الجُمهور يَعكِس صورة عن المَراتب الاجتماعيّة ويُؤدّي إلى تَفاوُت في شكل التلقّي، إذ إنّه يَسمح برؤية وسَماع عناصر العَرْض بشكل مُمتاز لبعض المُتفرِّجين ويَحجُب الكثير من هذه العناصر عن البعض الآخَر. كذلك فإنّه يُؤدّي إلى توجيه نظر المُتفرِّجين إلى المقاصير المُقابِلة بدلًا من الخشبة.

أمّا الخشبة في العُلبة الإيطاليّة، فهي مِساحة مستطيلة لها في أرضيّتها فُتحات Trappe تُؤدّي إلى مَمرّات تحت الخشبة مما يَسمح بتنفيذ بعض الحِيَل. وقد جَرت العادة أن تأخذ الخشبة شكل المُنحدَر Rampe الذي يَميل بشكل خفيف باتّجاه مُقدِّمة الخشبة *Proscenium*، وهي مِساحة مستطيلة مُستوية تكون عادة مُجهَّزة بصَفٍّ من المصابيح يُطلق عليها اسْم إضاءة مُقدِّمة المسرح *Feu de la rampe*. تأخذ هذه الخشبة شكل العُلبة أو المُكعَّب إذ تَحُدّها الكواليس* من الجوانب والخَلْف، ويُحيط بها من جِهة المُقدِّمة إطار الخشبة *Cadre de scène* الذي يَسمح بإخفاء كلّ الترتيبات التِّقنيّة عن أعين الجُمهور. يُمكن أن تُغلق العُلبة من الأمام بما يُسمّى السِّتارة الحديديّة *Rideau de fer* التي تَعزِل الخشبة عن الصالة في حالة الحريق، وسِتارة مُقدِّمة الخشبة *Rideau d'avant-scène*، وهي السِّتارة* القُماشيّة التقليديّة التي تُفتح وتُسدل بين الفصول وتُشكِّل حاجزًا يَفصِل بين عالَم المُتخيَّل وعالَم المُتفرِّجين الواقعيّ.

هذا الفصل بين الصالة والخشبة في العُلبة الإيطاليّة يَخلُق عَلاقة مُجابَهة ويُعمِّق الإيهام ويُوحي للمُتفرِّج* بأنّ ما يراه هو صورة مُشابِهة للعالَم الواقعيّ الذي يَعيش فيه. لكنّ موقِع المُتفرِّج من هذه العُلبة هو موقع المُتلصِّص الذي يَطُلّ من خِلال الجِدار الرابع* غير المَرئيّ ولا يَملِك التدخُّل في مُجرَيات الأحداث، ممّا يُؤدّي إلى تعميق سَلبيّته. وهذا يُبرِّر النقد الذي وُجِّه إلى شكل الفُرجة في العُلبة الإيطاليّة ومحاولات خَرْقه في الستّينات والسبعينات من هذا القرن.

والواقع أنّه قد ظهرت منذ القرن التاسع عشر مُحاولات لتحسين شكل العُلبة الإيطاليّة. أهمّ هذه المُحاولات ما حقّقه الألمانيّ ريتشارد ڤاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) الذي يُعتبر من أوائل الذين فَكّروا في أهمّيّة الشكل المَعماريّ الداخليّ للمسرح في تلقّي العمل. وقد عدّل ڤاغنر عناصر العُلبة الإيطاليّة الأساسيّة لتعديل شكل التلقّي، فألغى المَقاصير المُحيطة بالخشبة والتي تَطُلّ عليها مُباشَرة، كما استغنى عن الترتيب التراتُبيّ لمَقاعد المُتفرِّجين واستبدَله في مسرح مدينة بايروت بمُدرَّج واسع نِصف دائريّ يَسمح بتعديل زاوية النظر وتحقيق رُؤية مواجِهة مَركزيّة تتوجَّه للخشبة حَصرًا. وقد كان المُنطلَق الأساسيّ للتعديلات التي أجراها ڤاغنر هو تحقيق أكبر قَدْر من الإيهام، والفَصْل العُضويّ والمكانيّ بين عالَم المُتفرِّجين الواقعيّ والعالَم الخَياليّ على الخشبة. بعد ذلك تعدَّدت المُحاولات لخَرْق هذا الشكل المَعماريّ في كثير من أنحاء العالم ولاستبداله بأشكال أخرى تستدعي عَلاقات فُرجة مُختلِفة (انظر العَمارة المسرحيّة). لكنّه ظلّ مع ذلك الشكل السائد والأكثر شُيوعًا حتّى اليوم. بالمُقابِل ظهر في التسعينات توجُّه جديد إلى استثمار شكل العُلبة الإيطاليّة واستخدامه بتصوُّر واعٍ مع بعض التحسينات التِّقنيّة فيما يَتعلّق بطريقة تغيير

الديكور*. لا بل إنّ عناصر العُلبة الإيطاليّة التي ارتبطت أساسًا بتحقيق الإيهام (الكواليس، المَقاصير، السِّتارة، عُلبة المُلقِّن*) سُرعان ما استُثمرت كوسيلة لكسْر الإيهام وتحقيق المسرحة* من خلال إبراز الأعراف المسرحيّة وتذكير المُتفرّج بأنّه في المسرح.

في العالَم العربيّ، كان شكل العُلبة الإيطاليّة هو النّموذج المُعتمَد لأوّل عَمارة شُيِّدت خِصّيصًا للعُروض المسرحيّة، وهي دار الأوبرا التي بُنيت في القاهرة بمناسبة افتتاح قناة السويس. وقد استمرّ هذا الشكل المَعماريّ وظَلّ مُسيطِرًا حتى يومنا هذا رغم أنّه يَتناقض تمامًا مع شكل الفُرجة العربيّة وشكل التلقّي الذي صاحب وِلادة المسرح على يد الروّاد.

انظر: المكان المسرحيّ، العَمارة المسرحيّة، السينوغرافيا، الديكور، المنظور.

■ عِلم الجَمال والمَسْرَح Esthetica and theatre

Esthétique et théâtre

عِلم الجَمال هو أحد فروع الفلسفة التي تَنصبّ على الفن وتَهتمّ بمفهوم الجَمال، وعِلم جَمال المسرح جُزء منها.

وعِلم الجَمال بمعناه التقليديّ يَقوم على تحديد المَعايير التي تَسمح بالحُكم على عمل فنّيّ ما من خلال مفاهيم جَماليّة مُحدَّدة منها الجميل ***Le Beau*** والحقيقيّ ***Le Vrai*** والذائقة ***Le Goût***. وهو بذلك يَذهب إلى أبعد من توصيف المادّة الفنّيّة لأنه يُعالج طابَعها على ضوء التصنيفات الجَماليّة ***Catégories esthétiques*** (المأساويّ* والمُضحِك* والدراميّ ***Dramatique*** إلخ)، ويتقصّى كيفيّة تأثيرها على مُتلقّيها (مُتعة* أو تطهير*)، ويَطرحها كجُزء من التجربة الجَماليّة في زمن ما.

يُسبِّب استخدام تعبير «عِلم الجَمال» وما اشتُقّ عنه من كلمات مِثل «الجَماليّات» أو الأسلوب الجَماليّ بعض الإشكالات في اللغة العربيّة بسبب ارتباط كلمة الجَمال بالجميل. ويُمكن تفسير هذه الترجمة المُعتمَدة باللغة العربيّة بأنّ هذا المجال كان في الأصل مُرتبِطًا بمفهوم الجَمال كمِعيار، إلّا أنه فيما بعد أخذ معانيَ جديدة وأصبح عِلمًا قائمًا بذاته اعتبارًا من القرن الثامن عشر، ممّا استدعى التعامُل مع الكلمة بمدلولها الجديد كأسلوب فنّيّ لا عَلاقة له بالجميل، وهذا ما يُبرِّر الاستخدام الشائع اليوم لكلمة «استطيقا» بلفظها الأجنبيّ في كلّ اللغات بما فيها اللغة العربيّة.

على الرغم من أنّ فلسفة الفنّ والتأملات الجَماليّة موجودة منذ القِدَم في الفلسفة الصينيّة والهنديّة واليونانيّة والعربيّة وغيرها، كما يبدو من كتب فَنّ الشِّعر المُختلِفة على مدى التاريخ، وأنّ الفلاسفة اليونان قد قاموا بترتيب هذه التأمُّلات وصِياغتها في نظريّات منها فنّ الشِّعر* **Poétique**، إلّا أنّها لم تُصبح عِلمًا قائمًا بذاته إلّا في القرن الثامن عشر مع الفيلسوف الألمانيّ باومغارتن **Baumgarten** الذي استَعمل للمرّة الأولى كلمة «استطيقا» التي نَحتها من اليونانيّة **aisthisis** التي تعني الإدراك بالحَواسّ.

يُعتبر تاريخ صدور كتاب باومغارتن «الاستطيقا» في عام ١٧٥٠، تاريخ وِلادة هذا العِلم بمعناه الجديد، ومرحلة ثانية جديدة في تاريخ فلسفة الفنّ، وبِداية لطرح جديد يُحدِّد ماهيّة هذا العلم ومَجال اهتماماته (الفنّ فقط أم الفنّ والطبيعة وغيرها). وقد دخلت مُفردات هذا العِلم مَجال النقد اعتبارًا من عام ١٨٠٠ وصار تعبير «استطيقا» يعني «العِلم الذي يَهتمّ بدرجة

ونوعيّة الجَمال في الأعمال الفنيّة.

تَزامن هذا الطرح الجديد مع ظهور الرومانسيّة* التي طالبت بتطوير الفنّ. ففي هذه المرحلة لم يَعُد الجميل وحده موضوع عِلم الجَمال كما كان في الماضي، وإنّما دخلت إلى جانبه مَعايير توصيفيّة أُخرى مثل الرفيع* أو الجليل والمأساويّ والمُضحِك والساخر والغروتسك* إلخ. ويُفسَّر ذلك بالمنظور الجديد الذي يَنطلِق من نسبيّة الأمور، وهو ما استندت إليه الرومانسيّة في بحثها عمّا هو مَحلّيّ، وعمّا لا يُشكّل نَموذجًا مِثاليًّا لأنّه ذو طابَع خليط (انظر الرومانسيّة).

أمّا المرحلة الثالثة في تَطوُّر عِلم الجَمال (مُنتصَف القرن التاسع عشر)، فكانت المرحلة التي استَقلّ فيها عن التأمُّلات الفلسفيّة، وتُوجِّه نحو البُعد الاختباريّ التجريبيّ. وأهمّ من لَعِب دَورًا في هذه المرحلة هو الفيلسوف الألمانيّ فيختة **Fichte** الذي كتب «مَدخل إلى عِلم الجَمال» (١٨٧٦)، وهو من تلاميذ الفيلسوف الألمانيّ إيمانويل كانت **E. Kant**.

رغم ذلك لم تَغِب الفلسفة تمامًا عن عِلم الجَمال الذي صار يَستعين بالطريقة الفلسفيّة الاستدلاليّة التأمليّة وكذلك بالطُّرُق التجريبيّة العِلميّة.

في القرن العشرين، ومع المَعنى الجديد الذي اكتسبه هذا العلم وابتعاده كُلِّيّة عن مفهوم الجميل، تَطوّرت الاستطيقا باتّجاه البحث عن تعريف أوسع يَشمُل الفنّ والطبيعة ويَتخطّى مَجال الفلسفة ليَرتبِط بعُلوم أُخرى، فظهرت توجُّهات جديدة مِثل الاستطيقا السوسيولوجيّة والاستطيقا المُقارَنة والاستطيقا البُنيويّة إلخ.

استطيقا المَسْرَح:

استطيقا المسرح ***Esthétique Théâtrale*** هي العِلم الذي يَصوغ قوانين تكوين العَمل المسرحيّ على صعيد النصّ والعَرْض، ويُدخله في منظومة مسرحيّة وأدبيّة وفنّيّة أوسع، من خِلال تصنيفات فَنّيّة ونظريّة وفلسفيّة ومعرفيّة أشمل من المَعايير المُعتمَدة في المسرح.

من المُلاحَظ أنّ عِلم الجَمال عَرف في مجال البحث المسرحيّ توجُّهين أساسيّين: مِعياريّ ووَصفيّ.

فعِلم الجَمال المِعياريّ الذي يَنطلق من تحديد ماهيّة المسرح ***Essence du théâtre*** كان يَرتكز على قواعد* يَعتبرها عامّة وشاملة على أساس أنّ الجَمال لا يحتاج للتبيان ولا يَتغيّر، وهو يُقيِّم بِناء على نَموذج. ولكن سرعان ما تَبيّن أنّ القواعد تُبنى على مَعايير تَذوُّق خاصّة في فترة مُعيَّنة، وأنّ المِعيار يَرتبط دَومًا بزمان ومكان مُحدَّدين، بمعنى أنّه لا وجود للمِعيار العامّ المُطلَق. من جهة أُخرى، يَرتبِط المِعيار بالأنواع المسرحيّة* وهو قاصر عن أن يَشمُل أعمالًا كثيرة لا تدخل ضِمن نِطاق النوع. وبالتالي يَكون عِلم الجَمال المِعياريّ غير قادر على توصيف هذه الأعمال موضوعيًّا. من ناحية أُخرى غالبًا ما يُركِّز عِلم الجَمال المِعياريّ بحثه على النصّ وليس على العَرْض المسرحيّ.

أمّا عِلم الجَمال الوصفيّ فهو يَنطلِق من توصيف الأشكال* المسرحيّة مَوضوعيًّا دون التطرُّق إلى خُصوصيّة العمل الواحد. هذا النوع من التحليل يُتابع المَراحل الكُبرى في تاريخ المسرح والتجمُّعات الجغرافيّة المُتباعِدة، ويُحاول أن يَصف أساليب جَماليّة مسرحيّة ما في مكان ما من العالم وفي فترة تاريخيّة مُحدَّدة (دِراسة الجَماليّات الشكسبيريّة أو الجَماليّات

الكلاسيكيّة أو الجَماليّات الواقعيّة)، ويُتابع شكل تطوُّر الحدث فيها ونوعيّة الخاتمة* وكيفيّة التلقّي أو الاستقبال* والتأويل* إلخ.

ومع أنّ هذا النوع من التحليل يَسمح بتوضيع كلّ مسرحيّة في إطار عامّ، إلّا أنه لم يَكن كافيًا للتوصيف لأنّه يَنفي الخُصوصيّة، ولعدم قُدرته على الإحاطة بما يُميِّز كلّ عمل على حِدَة.

مع تطوُّر العلوم النقديّة والاتجاه نحو استخدام أدوات من علوم مُختلِفة، صار هناك تقاطُع وتكامُل بين الدِّراسة الجَماليّة وبين التحليل الدراماتورجيّ والسميولوجيّ. وقد شكّل هذا النوع من التحليل إغناءً للبحث المسرحيّ. فهو يَدرس ظروفَ إنتاج النصّ والعَرْض، ويَسمح بتقصّي خُصوصيّة كلّ عمل على حِدَة، كما يَتناول عمليّة الاستقبال والتأثير* بما فيها من تمثُّل* أو ابتعاد وتغريب*.

ضِمن هذا التوجُّه الجديد لاستطيقا المسرح، يُصبح تعبير جَماليّات المسرح المُستخدَم باللغة العربيّة تَعبيرًا قاصرًا وغير صحيح لأنّ الجَماليّات تَتحدّد وتُحدِّد ذاتها من خِلال التِّقنيّات فقط، في حين أنّ إستطيقا المسرح اليوم تتجاوز ذلك إلى ما هو أوسع وأشمل من المادّة الفنّيّة، أي إلى عَلاقة العمل المسرحيّ بشكل التلقّي وبالعالَم وبالإيديولوجيا.

عِلْم الجَمال وفَنّ الشِّعْر Esthétique et Poétique

إنّ فنون الشِّعْر Arts Poétiques المُختلِفة تَلتقي مع عِلم الجَمال في تَعريفه الكلاسيكيّ من حيث إنّها تَطرح شروط الكتابة وجَماليّات المسرح من خِلال تحديد هدف المسرح وعَلاقته بالواقع على ضوء المَنظور السائد للجَمال وللفنّ بشكل عامّ. ومن المعروف أنّ دِراسات فنّ الشِّعر المُختلِفة، وأهمّها بحث أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م)، قد صاغت قواعد تأليف النصّ المسرحيّ وتَحوُّله إلى عَرْض على الخشبة من خِلال رؤية مُسبقة لشكل العَرْض من جِهة، ومن خِلال توضيع العمل ضِمن تصنيف ما للنوع الفنّيّ والمسرحيّ أو الجِنس الأدبيّ من جِهة أُخرى.

انظر: فنّ الشِّعر، الدراماتورجيّة.

■ العَمارَة المَسْرَحِيّة Theatre architecture
Architecture théâtrale

تعبير يُقصَد به البناء المُشيَّد الذي تُقدَّم فيه عُروض مَسرحيّة.

على الرغم من أنّ وجود العَمارة المسرحيّة ليس شرطًا لوجود الظاهرة المسرحيّة، إلّا أنّ وجودها أو غِيابها يُمكن أن يُبرز وضع المسرح في المجتمع. كذلك فإنّ موقعها في النسيج المَعماريّ للمدينة حيث تَتحدَّد العَلاقة بين مكان الحياة اليوميّة ومكان الاحتفال (المعبَد والمسرح وغيرهما) أمرٌ له دَلالته.

والواقع أنّ تطوُّر العَمارة المسرحيّة واختلاف شكلها ووضعها في الحَضارات المُختلِفة يَرتبط ارتباطًا وثيقًا بدَور المسرح في حياة الجَماعة، وبتطوُّر أعراف* الكتابة والعَرْض، وبنوعيّة العَلاقة بين العَرْض والجُمهور* (عَلاقة تداخُل أو فصل ومُجابَهة).

من الأمور التي تؤخذ بعين الاعتبار عند تصميم العَمارة المسرحيّة حُسْن الرُّؤية وحُسْن توزيع الصوت Acoustique ونوعيّة العَلاقة المطلوبة بين الخشبة* والصالة.

تَطوُّر العَمارَة المَسْرَحِيّة عَبْر التاريخ:

- من المعروف أنّ المعبَد هو الإطار المَعماريّ

الذي وُلِد فيه المسرح الغربيّ والمسرح الشرقيّ* التقليديّ. وقد نشأ العَرْض المسرحيّ ضِمن الطَّقْس* الدينيّ قبل أن يَتحوّل إلى ظاهرة اجتماعيّة دُنيويّة، لكنّ ذلك لا يَنفي وجود أشكال فُرجة* شَعبيّة وُلِدت وتَطوَّرت خارج المعبَد أي في الساحة العامّة.

يُعتبر الشكل الدائريّ الصِّيغة الأولى والدائمة للفُرجة سَواء في المعبَد أو في الساحة العامّة. فقد كان المعبَد في الحَضارات القديمة مكانًا مفتوحًا له شكل دائريّ لأنّ مَوكِب المُصلِّين كان يَطوف حول المَذبح الموجود في الوَسَط. كذلك فإنّ الشكل العَفْويّ لأيّة فُرجة هو تَحلُّق الناس حول من يَقوم بشيء مُلفِت للنظر. في العُروض الأولى للمسرح اليونانيّ داخل معبَد ديونيزوس، كانت الأوركسترا (orkhêstra = مكان الرقص باليونانيّة) الجُزء الأساسيّ في مكان التمثيل، وكانت تأخذ شكل دائرة قُطرها ٢٠م تقريبًا ومفتوحة بزاوية ٢٤٠ درجة يقع المَذبح في وَسَطها وتُحيط بها مُدرَّجات المعبَد على شكل نِصف دائرة (انظر المسرح الدائريّ)

- مع تطوُّر الطَّقْس إلى مسرح في بلاد اليونان، ومع تحوُّل المُشارِك من فاعل إلى مُنفعِل، صار هناك على مُستوى المكان* عَلاقة فصل ومُجابَهة بين فضائين هم فضاء التمثيل وفضاء الفُرجة المُسمّى تياترون (theatron = المكان الذي يمكن النظر منه)، وكان لذلك تأثيره الكبير على شكل تلقّي العَرْض (انظر المكان المسرحيّ).
- في تطوُّر لاحق، وخاصّة في الحِقبة الهلنستيّة التي تُعدّ مرحلة انتقاليّة بين المسرح اليونانيّ والرومانيّ، حافظت الأوركسترا المُخصَّصة للجوقة* على شكلها الدائريّ وتَوسّع التياترون، وصار يُحيط بالأوركسترا على شكل حُدوة حصان. كما صار هناك تَمييز واضح ضِمن مكان التمثيل بين الأوركسترا وبين الرِّواق المُستطيل المُغطّى أو الخيمة Skênê التي تُشكِّل خَلفيّة الأوركسترا ولها دَور الكواليس*، حين يَنتظر فيها المُمثِّلون قَبل التمثيل. في عُمق هذا المُستطيل يوجَد جِدار فيه أبواب يُشكِّل خَلفيّة ثابتة للديكور*.

فيما بعد أُضيفت أمام المُستطيل المُغطّى Skênê مِساحة ضَيِّقة مُخصَّصة لتمثيل المُمثِّلين تُدعى Proskênion (ومنها تسمية مُقدِّمة الخشبة *Proscenium*)، ثُمّ صار المُستطيل مُرتفِعًا بالنسبة للأوركسترا. ويُعتبر مسرح أبيدور Epidaure الذي تَمّ بِناؤه في اليونان عام ٣٤٠ق.م المِثال المُتكامل على وجود هذه العناصر.

- تأثّر المسرح الرومانيّ بالمسرح اليونانيّ والهلنستيّ، ووَرِث عنهما شكلهما المَعماريّ مع بعض التعديلات المَعماريّة النابعة من تحوُّل وظيفة المسرح ووضعه بالنسبة للمدينة. فقد زال عن المسرح الرومانيّ الطابَع القُدسيّ والتربويّ وصار مسرح عُنف ولَهْو، كما أنّه فَقَد الطابَع الديموقراطيّ الذي مَيَّز المسرح اليونانيّ المفتوح لكُلّ المواطنين، وصار مُخصَّصًا للنُّخبة فقط، في حين كان السيرك* شَكَّل الفُرجة المُحبَّب للعامّة. من التعديلات التي دخلت على المسرح الرومانيّ شكل الأوركسترا التي صارت نِصف دائريّة تَنتظِم حولها الأمكنة المُخصَّصة لأعضاء مجلس الشيوخ والحُكّام، كما صارت هناك إمكانيّة لتغطية مُدرَّجات المُتفرِّجين بخيمة مُتحرِّكة Velum تَحمي من تَقلُّبات الطَّقْس. كذلك عُدِّل وضع التياترون وصار اسْمه Cavea،

وهي كلمة لاتينيّة تعني الفَجوة، ذلك أنّ مكان الفُرْجة أخذ شكل هُوّة عميقة وشديدة الانحدار تَسمح بتوزيع مِثاليّ للصوت وبإخلاء المسرح من مُتفرّجيه بسرعة. وأفضل مِثال على المسرح الرومانيّ مسرح بُصرى ومسرح تدمر في سورية، وهذا الأخير يُعتبر أكمل نَموذج محفوظ حتى اليوم للمسرح الرومانيّ.

- مع انهيار الحَضارة الرومانيّة، توقّف هذا التطوُّر المَعماريّ لفترة طويلة. وقد وُلد المسرح الغربيّ من جديد في القرون الوسطى داخل الكنيسة ثُمّ خرج منها ليتحوّل إلى ظاهرة اجتماعيّة.

لم يَرتبِط مسرح القرون الوسطى بالتنظيم المَعماريّ للمدينة، لذلك لا توجد أبنية مسرحيّة في تلك الحِقبة. فقد كانت عُروض المُمثّلين الجوّالين *Jongleurs* تُصاحب مَواكب الطّواف الدينيّة في أرجاء المدينة ممّا كان يُحوّل المدينة بأسرها إلى مسرح. كذلك كان المسرح الشّعبيّ* والمسرح الدينيّ* يَكتفي بأبسط العناصر التي تُكوِّن المكان المسرحيّ كالمِصطبَة المُرتفِعة التي تُشيَّد بشكل مُؤقّت في ساحة عامّة أو في سوق فتُحدِّد مكان الفُرجة وتُفصله عن الحياة اليوميّة. وقد ظلّ المسرح في القرون الوسطى مسرح الهواء الطَّلْق عدا حالات خاصّة كانت العُروض المسرحيّة فيها تُقدَّم في قُصور الأمراء والنُّبلاء.

- اعتبارًا من القرن السادس عشر ظهرت نَماذج مَعماريّة ذات خُصوصيّة مَحلّيّة في بعض بلاد أوروبا نذكر منها في إنجلترا الخشبة الإليزابثية *Scène élizabéthaine*، وفي إسبانيا الكورّال *Corral*، وهي كلمة تعني بالإسبانيّة باحة البيت.

والواقع أنّ العُروض المسرحيّة في هذين البلدين كانت استمرارًا لعُروض المُمثّلين الجَوّالين ذات الطابَع اللَّعِبيّ الذي لا يَحتاج لكثير من التجهيزات وإنّما لفُسحة واسعة تُناسب حركات الجُموع، ولذلك كانت الخانات وباحات البيوت مناسِبة تمامًا مع قليل من التعديل لتَتلاءم مع شكل العَرْض. والمبدأ المَعماريّ المُعتَمد في هذين الشكلين هو باحة مفتوحة في الهواء الطَّلْق لها شكل دائريّ أو مُضلَّع تُحيط مَقاعد المُتفرّجين فيها بالخشبة* من جِهاتها الثلاث على شكل حُدوة حصان، مع وجود مَقاصير مُشيَّدة للمُتفرِّجين المُهمِّين. أمّا الخشبة فهي عِبارة عن مِنصّة مُرتفِعة مُجهَّزة بفُتحات في أسفلها Trappe وتَحدُّها من الخلف جُدران الخان أو البيت ممّا يسمح باستغلال عِدّة طوابق في التمثيل، ولذلك فإنّ البُعد العَمودي في المكان يَكتسب أهمِّيّة قُصوى.

أمّا العُروض المُقدَّمة داخل القصور في إسبانيا وإنجلترا، فقد تأثّرت بالنَّموذج الإيطاليّ. ونذكر في هذا المَجال الدَّور الذي لَعِبه الإنجليزيّ إينيغو جونز I. Jones (١٥٧٣-١٦٥٢) في رَواج هذا النَّموذج في إنجلترا عند تقديمه لعُروض الأقنعة* بعد عودته من إيطاليا.

النَّموذَج الإيطاليّ:

لم يَكن هناك عَمارة مُستقِلّة للمسرح في البداية في إيطاليا، إذ كانت العُروض تُقدَّم داخل قُصور الأمراء وتَقتصِر على المَدعوّين من الخاصّة. فيما بعد شُيِّدت في جُمهورية البُندقيّة مسارح خاصّة لعُروض الأوبرا* التي صارت مَفتوحة للجُمهور* الذي ينتمي إلى طَبقات اجتماعيّة مُختلِفة، ممّا يُبرِر الشكل المَعماريّ الذي يَتميّز بوجود صفوف مُتراتِبة من المَقاصير والبلاكين تَختلِف أسعار البِطاقات فيها بشكل واضح، وتَتقابل بحيث تَسمح للمُتفرِّجين أن

يُشاهدوا بعضهم أكثر من مُشاهدتهم للحدث. وقد تأثّر المسرح في إيطاليا بالتطوُّر الكبير الذي عرفته العَمارة والرسم في عصر النهضة، وبالدِّراسات النظريّة والهندسيَّة حول المنظور*، وبتوجُّه الفنّ نحو تحقيق الإيهام* بالحقيقي. وقد انتقل النَّموذج الإيطاليّ إلى فرنسا ثُمّ إلى كافّة أنحاء العالم حيث ما يزال مُسيطِرًا حتّى يومنا هذا (انظر العُلبة الإيطاليّة).

- في القرن العشرين، طُرحت تساؤلات جديدة حول المكان المسرحيّ فطال التجريب العَمارة المسرحيّة التي خَضعت لتعديلات أساسيّة. وقد تَوافق ذلك مع رغبة المسرحيّين في التوجُّه إلى جماهير عريضة من كافّة فئات الشعب بعد أن اقتصر تقديم العُروض طويلًا على نُخبة بورجوازيّة ثَريّة. من أهمّ التجارِب المَعماريّة في هذا المجال ما حقّقَه المَعماريّ هانز بويلزيغ H. Poelzig في عام ١٩١٩ للمُخرِج النمساويّ ماكس راينهارت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) حين حَوّل سيرك في برلين إلى مكان مسرحيّ يَتّسع لثلاثة آلاف مُتفرِّج. كذلك فإنّ المَعماريّ الألماني والتر غروبيوس W. Gropius استَند إلى فكرة الحَلَبة بَيضويّة الشكل لتصميم مسرح يَتّسع لألفي مُتفرِّج بِناء على طلب المُخرِج الألمانيّ إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦). وقد توافقت فكرة تقديم العُروض لجُموع حاشدة مع التوجُّهات السياسيّة والتحريضيّة للمسرح اعتبارًا من الثلاثينات، ولذلك نَجد أنّ العديد من المَسارح الضخمة قد شُيِّدت في الاتحاد السوفييتيّ منها مسرح روستوف (١٩٣٦) ومسرح الجيش الأحمر في موسكو (١٩٤٠)، ومسرح مينسك (١٩٤١) وطشقند (١٩٤٨). بالمُقابل كان هناك توجّه آخر مُعاكِس سعى لتقديم العُروض في مَسارح صغيرة لها شكل دائريّ كما هو الحال في مَسرح جامعة ميامي (١٩٥٠) ومسرح إيراسمو في ميلانو (١٩٥٣) ومسرح الدائرة داخل المُربَّع في نيويورك (١٩٦٠) وغيرها. في السبعينات، ظهر توجُّه نحو عَمارة مسرحيّة مَرِنة تَسمح بتطويع شكل الصالة والخشبة حسب مُتطلّبات كلّ عَرْض على حِدة، وهذا ما نَجده في المَسارح الصغيرة التي أُضيفت للمسارح المُشيَّدة سابقًا وخُصِّصت للعُروض التجريبيّة، كما في المسارح الصغيرة التي أُلحقت بالمسرح الوطنيّ البريطانيّ عام ١٩٧٦. بالإضافة إلى ذلك تعدَّدت المُحاولات للخروج من نِطاق العَمارة المسرحيّة كُلِّيّة والذَّهاب إلى المُتفرِّجين في أمكنة حياتهم اليوميّة كالمُستشفى والحديقة والمَعمل وغيره.

من جِهة أُخرى، كان للتوجُّهات الجديدة في العلوم الإنسانيّة وخاصّة السوسيولوجيا* دَورها في طرح نظرة جديدة للمكان المسرحيّ خارج العَمارة أو داخلها، ولعَلاقة المكان المسرحيّ بالمؤسَّسة وبالمدينة. كذلك لَعِبت الأنتروبولوجيا* وعلى الأخصّ عِلم التجاور أو البونية *Proxémique* الذي يَتناول علاقة الإنسان بالآخرين ضِمن المكان دَورًا أساسيًّا في تطوير البُحوث حول تأثير شكل المكان على الإدراك* والإحساس بالفضاء. كلّ ذلك أدّى إلى خَلْق نمط جديد من العَلاقات بين المُتفرِّج* والمُمثِّل* يَنفي الفصل بينهما ويَرمي إلى مَزيد من المُشارَكة (انظر السينوغرافيا). وتُعتبَر تجربة الأمريكيّ ريتشارد شيشنر R. Schechner (١٩٣٩-) فيما أسماه مسرح البيئة المُحيطة* من الأمثلة التي يُمكن أن تُشكِّل الحدّ الأقصى في تعامُل مُختلِف

كُلّيًا مع الفضاء* المسرحيّ والمكان.

في يومنا هذا ظهرت الكثير من الدِّراسات النظريّة والحلول التطبيقيّة حول تأثير العَمارة على البُنية الدراميّة وعلى شكل الكتابة المسرحيّة وشكل العَرْض أو العكس. فقد أظهرت هذه الدِّراسات أنّه بقَدْر ما نَجد في النصّ المسرحيّ عَلامات تَفترِض شكلًا مَعماريًّا مُعيّنًا، بقَدْر ما يُؤثِّر الشكل المَعماريّ السائد للمَسارح في عصر ما على الكِتابة. ويَظهر ذلك على الأخصّ حين تُقدَّم مسرحيّات كُتبت أصلًا للهواء الطَّلْق في بِناء مُغلَق أو العكس.

العَمارة في المَسْرَح الشَّرْقِيّ التَّقْليدِيّ:

ارتَبطت العُروض في المسرح الشرقيّ التقليديّ عند وِلادته بالطقوس والتقاليد والمُناسَبات الاجتماعيّة، لذا كانت تُقدَّم في الهواء الطَّلْق وفي المَعابد والقصور، ثُمّ في صالات مُعدَّة بحيث تَستعيد شكل الفُرجة في الهواء الطَّلْق (الجلوس على وَسائد موضوعة على الأرض في الحديقة أو المنزل أو المَقهى)، ولم تُشيَّد أبنية مُخصَّصة للمسرح إلّا في وقت مُتأخِّر. مع دخول التأثيرات الغربيّة في فترات الاحتلال الغربيّ لشرق آسيا بدأت تظهر عَلاقات مكانيّة شبيهة بما هو سائد في المسرح الغربيّ التقليديّ، فحلّت عَلاقة المُجابَهة والفصل بَدلًا من عَلاقة التداخُل التي يَقوم عليها المسرح الشرقيّ.

العَمارَة المَسْرَحِيّة في العالَم العَرَبِيّ:

كانت العُروض الأولى في المسرح العربيّ تُقدَّم خارج عَمارة مُخصَّصة، أي في البيوت والحدائق ودُور السينما والخانات. وكان يُمكن أن تَستمرّ هذه التقاليد لولا أنّه قد تَمّ تَبنّي شكل العُلبة الإيطاليّة منذ أن شُيِّدت دار الأوبرا في القاهرة بمناسبة افتتاح قناة السويس، وقد ساد هذا النَّموذج في المَسارح التي بُنيت لاحقًا.

في مرحلة إعادة النظر بالمسرح العربيّ ككلّ في الستّينات من هذا القرن، وضِمن توجُّه العَودة إلى التُّراث، ظهرت محاولات مُتفرِّقة لتقديم المسرح خارج العَمارة التقليديّة ورَبطه بتقاليد الفُرجة الشَّعبيّة. فقد قدم المغربيّ الطيب الصديقي (١٩٣٧-) مسرحيّة «معركة وادي المخازن أو الملوك الثلاثة» في عام ١٩٦٤ في ملعب الفتح في الرباط، كما قَدَّم التونسيّ محمد إدريس (١٩٤٤-) مسرحيّة «يعيشو شكسبير» في ملعب رياضيّ في دمشق. كذلك جرت مُحاولة لاستثمار أمكنة تُراثيّة مِثل الخانات والبيوت القديمة، وهذا ما فعلته السوريّة نائلة الأطرش (١٩٤٩-) حين قَدَّمت مسرحيّة «بيت برناردا ألبا» للإسبانيّ فدريكو غارسيا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٩-١٩٣٦) في خان أسعد باشا في دمشق. من جانب آخر ظهر تقليد استثمار الأمكنة الواسعة مِثل القِلاع والمُدرَّجات الرومانيّة لتقديم عُروض المِهرجانات المسرحيّة، كما هو الحال في مِهرجان الحمّامات ومِهرجان قَرطاج في تونس ومِهرجان جَرَش في الأردن ومِهرجان بعلبك في لبنان ومِهرجان بُصرى في سورية.

انظر: المكان المسرحيّ، الفضاء المسرحيّ، العُلبة الإيطاليّة، الخشبة والصالة، السينوغرافيا، المسرح الدائريّ.

■ **العُمّاليّ (المَسْرَح-)** **Labor Theatre**
Théâtre Ouvrier

مسرح يَتوجَّه لجُمهور من العُمّال، وفي بعض الحالات يَكون العاملون فيه من العُمّال أيضًا.

وتسمية المسرح العُمّاليّ هي تسمية عامّة ما تزال تُستعمل حتّى يومنا هذا في كثير من البلدان. لكن في فترة مُحدَّدة، ظهرت تسمية المسرح البروليتاريّ *Théâtre prolétarien* التي ارتَبطت بمنظور مُحدَّد يَهدِف إلى خلق ثقافة خاصّة بالطبقة العاملة تَختلِف عن الثّقافة البورجوازيّة.

ظهر توجُّه المسرح العُمّاليّ اعتبارًا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر بتأثير من الفكر الاشتراكيّ، وضِمن المنظور الذي يُطالِب بفتح المَسارح لجُمهور عريض يَضمّ كافّة الفئات، ويرمي إلى إيجاد صيغ مَسرحيّة تتلاءم مع مُتطلّبات فئات اجتماعيّة مُحدَّدة ومنها العُمّال والفلّاحين (انظر المسرح الشّعبيّ).

غالبًا ما تَبنَّت المَسارح العُماليّة أسلوب الواقعيّة الاشتراكيّة واقتربت من طابَع المسرح التعليميّ* والمسرح التحريضيّ*. لكنّ ذلك لا يَعني أنّ صيغة المسرح العُمّاليّ تَنحصر في هذا التوجُّه، فقد ارتبطت في كثير من الأحيان بالتجريب* وبالحركات الطليعيّة التي خَرقتْ شكل الكِتابة والسينوغرافيا* وظروف التلقّي التقليديّة، إذ تَوجّهت للعمال في أماكن تَجمُّعاتهم في المَعامل خارج العَمارة المسرحيّة*، وهذا ما تَحقَّق في عُروض المسرحيّات التعليميّة *Lehrstuck* التي قَدَّمها الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦).

- من أوائل المَسارح العُمّاليّة في العالَم المسرح العُماليّ الذي أُنشئ في ألمانيا في مُنتصَف القرن التاسع عشر داخل تنظيمات ثقافيّة بتأثير أفكار الحزب الاشتراكيّ الديموقراطيّ. اعتبارًا من عام ١٨٩٠ تَوسَّع هذا المسرح العُمّاليّ وفتَح الباب أمام البحث عن صِيغ جديدة له من خلال تَبنّيه لأشكال شَعبيّة واحتفاليّة وتحريضيّة.

بعد الثورة البولشفية، أطلق الألمانيّ إروين بيسكاتور (١٨٩٣-١٩٦٦) على مسرحه الذي أسّسه عام ١٩١٩ تسمية المسرح الپروليتاريّ *Théâtre prolétarien*. وفي الاتّحاد السوفيتيّ أيضًا، أخذ المسرح العُمّاليّ اسْم المسرح البروليتاريّ وارتبط بتيّار الثقافة البروليتاريّة Proletcult وبالواقعيّة* والطبيعيّة* بِداية. بعد ذلك تَبنَّته الحركات الطليعيّة والتجريبيّة، واعتُبر مسرح الجماهير العريضة، ولذلك تَبنّى أشكال الفُرجة* الشعبيّة مع الروسيّ ڤسيڤولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والروسيّ سيرغي تريتياكوف S. Tretiakov (١٨٩٢-١٩٣٩) وغيرهما. وقد انتشر النّموذج السوفيتيّ في أوروبا وكل بلدان العالم.

- في إسبانيا أُنشئ المسرح العُمّاليّ منذ نهاية القرن التاسع عشر حين أَسَّس الفوضويّون والاشتراكيّون فِرَقًا مسرحيّة عُمّاليّة ضِمن صِيغة بُيوتات الشعب. وقد أدّى تأسيس هذا المسرح إلى تطوير اللُّغة المسرحيّة.
- في فنلندا، ارتبط المسرح العُمّاليّ بالنّقابات العُمّاليّة التي أنشأته اعتبارًا من ١٨٨٠ انطلاقًا من تقسيم الجُمهور* منذ تلك المَرحلة إلى جُمهور بورجوازيّ وجُمهور عُمّاليّ، والمسرح العُمّاليّ في فنلندا اليوم مُؤسَّسة ضخمة.
- في بلجيكا، ظهر المسرح العُمّاليّ مع تأسيس الحزب العُمّاليّ واستلام الاشتراكيّين السلطة في نهاية القرن التاسع عشر. والمسرح العُمّالي البلجيكي مكتوب باللغة الڤالونية الشّعبيّة.
- في فرنسا ظهر المسرح العُمّاليّ داخل النّقابات منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر

وارتبط بالحَرَكات الفوضويّة وأخذ طابَعًا تعليميًّا بحتًا. من المُخرِجين الذين تَبنّوا المسرح العُمّاليّ فيرمان جيمية F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) وشارل دوللان Ch. Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩).

- في أمريكا ظهر في الثلاثينات من هذا القرن مسرح عُمّاليّ ارتبط بالأزمة الاقتصاديّة التي عَرَفتها أمريكا في تلك الفترة.
- في اليابان تأسّس مسرح العُمّال Rodo Gekidan بفضل جهود هيراساوا Hirasawa وهو مُناضِل قُتل في أحداث أيلول ١٩٢٣. وقد كان لهذا المسرح توجُّه سياسيّ شَعبيّ إذ بحث عن أشكال بسيطة في التخاطُب مع الجُمهور. كذلك فإنّ فرقة «طوكيو أنسامبل» التي أسّسها هيراواتاري Hirawatari على غِرار فرقة «البرلينر أنسامبل» البرشتيّة رَصدتْ حياة العمّال في مسرحيّات وثائقيّة قام بكتابتها عُمّال المَصانع في طوكيو على شكل يوميّات (انظر وَثائقيّ-مَسْرَح).
- في الستّينات تَشكّل مسرح عُمّاليّ خاصّ بالعمّال المُهاجِرين وعلى الأخصّ في فرنسا وفي أمريكا حيث اشتَهر مسرح الكامبسينو الذي أسّسه لوي ڤالديس L. Valdès عام ١٩٦٥ للعمّال الزراعيّين المكسيكيّين.
- اكتسب المَسْرح العُمّاليّ نَفَسًا جديدًا في أوروبا وأمريكا بعد حركات ١٩٦٨، ورَبط نَفْسه بالاتّجاهات التجديديّة في المسرح.
- في العالم الثالث، ومن ضِمنه العالم العربيّ، تَشكّلت مَسارح عُمّاليّة بتأثير من المَدّ الاشتراكيّ، وكانت غالبًا تابعة للنّقابات العُمّاليّة أو للدولة مُباشَرة. من هذه التجارِب نذكُر تجرِبة المغربيّ الطيب الصدّيقي (١٩٣٧-) في مسرح العُمّال الذي تأسس في المغرب عام ١٩٥٧ ضِمن المُنظّمة النقابيّة لاتّحاد الشغل المغربيّ، وكذلك تجرِبة السوريّ فرحان بلبل (١٩٣٧-) الذي أنشأ مسرح العُمّال في مدينة حمص بسورية.

■ عُنوان المَسْرَحِيّة **Title** ***Titre***

عُنوان المسرحيّة هو المعلومة الأولى التي يَتوجّه فيه الكاتب للمُتلقّي مُباشَرة، ويُعتبر جُزءًا من الإرشادات الإخراجيّة* له عَلاقة ما بمَعنى المسرحيّة.

ولتسمية المسرحيّات وعَناوينها عَلاقة بالتقاليد المسرحيّة في كلّ عصر. فقد دَرجت العادة في التراجيديا* مَثلًا أن يَكون عُنوان المسرحيّة اسْم عَلَم هو اسم الشخصيّة* الرئيسيّة، وفي هذا نوع من توجيه لاهتِمام الجُمهور* بهذه الشخصيّة بالذات، بالإضافة إلى أنّه يَرتبِط بمفهوم البَطَل* في التراجيديا (أوديب، هاملت، عطيل إلخ).

بالمُقابِل، درجت العادة في الكوميديا* أن يَكون عُنوان المسرحيّة مُركّزًا على صِفة الشخصيّة (البخيل)، أو على الظرف الاجتماعيّ (البورجوازيّ النبيل)، أو يَكون فيه نوع من التهكُّم لإبراز عيب الشخصيّة كما في «مريض الوهم» و«النساء العالمات» للفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣). في حالات أُخرى يُمكن أن يَكون عُنوان المسرحيّة جُملة كاملة تُشير إلى مضمونها وتُعلِن عن مشروع كامل أو تَصوُّر الجوّ العام للعمل كما في مسرحيّات «جعجعة بلا طحن»، «الصاع بالصاع»، «حلم ليلة صيف»، «ترويض الشرسة» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، ومسرحيّة «لعبة الحب والمصادفة» للفرنسي بيير

ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣). في بعض المسرحيّات التي يُطلَق عليها اسْم الأمثال Proverbes يَكون العُنوان من الأمثال الدارجة التي تُفسِّر مضمون المسرحيّة، وهذا ما نَجده في مسرحيّة «لا مزاح في الحب» للفرنسيّ ألفريد دي موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧) (انظر الأمثولة).

في المسرح الحديث يَعكِس عُنوان المسرحيّة أحيانًا التوجُّهات الجديدة التي ظهرت في المسرح، فهو إمّا عُنوان غامض أو مُضلِّل ولا يُعبِّر عن مضمون المسرحيّة، كما في مسرحيّة «نينا شيء آخر» للفرنسيّ ميشيل ڤيناڤير M. Vinaver (١٩٢٧-) ومسرحيّة «المغنّية الصَّلعاء» للرومانيّ أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤)، أو يَتضمَّن نوعًا من السخرية كما في مسرحيتَيْ «المُستقبَل في البيض» و«ضحايا الواجب» ليونسكو، وفي مسرحيّة «لبنان الكرامة والشعب العنيد» للبناني زياد رحباني (١٩٥٦-)، أو يكون العُنوان مُثيرًا للتساؤل حول الموضوع كما في مسرحيّة «نهاية اللعبة» للإيرلنديّ صاموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩).

يُمكن أن يَكون عنوان المسرحيّة مصحوبًا بمُلاحظة تُحدِّد نوع المسرحيّة (مسرحيّة من فصل واحد، كوميديا، تراجيديا، فارْس إلخ)، أو يَرتئي الكاتب أن يَرتبِط عمله بنوع أو شكل مسرحيّ مُغايِر للنوع الذي هو عليه لِيُثير التساؤل، وهذا ما فعله الروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) الذي أضاف بعد عُنوان مسرحيّته «بستان الكرز» أنّها كوميديا، وبعد عُنوان مسرحيّة «الخال فانيا» أنّها مَشاهد من حياة الرِّيف، وبعد عُنوان مسرحيتَيْ «طلب زواج» و«الدبّ» أنّهما مَزحة من فصل واحد.

في بعض الحالات يَقوم الكاتب أو المُعدّ أو المُخرِج* بتغيير العُنوان الأصليّ للمسرحيّة فيَكون ذلك أمرًا له دَلالة، ويُعتَبر المؤشِّر الأوّل للقِراءة* الجديدة.

دَرجتِ العادة في المسرح العربيّ، وخاصّة في البِدايات، أن يَتحدَّد نوع المسرحيّة بعد العُنوان مباشرة إلى جانب اسْم المُؤلِّف كما في «قُدموس، مأساة» لسعيد عقل (١٩١٢-)، وفي هذا دليل على رغبة الكُتّاب أن يَربِطوا أعمالهم بتصنيفات المسرح الغربيّ. بالمُقابِل، فإنّ بعض المسرحيين العرب المُعاصرين حين كتبوا مسرحيّات مُستقاة من التُّراث أطلقوا عليها مع العُنوان أوصافًا مُستمَدّة من فنون الإنشاء والكِتابة العربيّة، وهذا ما فعله التونسيّ عز الدين مدني (١٩٣٨-) في مسرحيتَيْه «ثورة الزنج، ديوان مسرحيّ» (١٩٧٢)، و«الحلاّج، رحلة مسرحيّة» (١٩٧٣)؛ أو جعلوا من العنوان نفسه إشارة إلى بُنية العمل كما في مسرحيّة «منمنمات تاريخيّة» (١٩٩٤) للسوري سعدالله ونوس (١٩٤١-) التي يُشير عُنوانها إلى أنّها مُستمَدّة من الفنون التصويريّة ومن الزَّخرفَة.

غ

■ الغَرَض في المَسْرَح

Object

Objet

الغَرَض هو أحَد عناصر النصّ والعَرْض في المسرح يَرتبِط بالفضاء* المَسرحيّ وبالشخصيّات. وكلمة الغَرَض التي تُستخدَم اليوم بدل الأكسسوار* دخلت إلى الخِطاب النقديّ المسرحيّ حديثًا بعد أن كانت تُطلَق على «الشيء» الذي يُستعمَل في الحياة.

وأصل كلمة غرض الفرنسيّة objet والإنجليزيّة object من الفعل اللّاتينيّ objicere الذي يَعني رمى بعيدًا عنه، ومنها الاسم اللّاتينيّ objectum التي تعني الشيء الموجود في الخارج بالنسبة لنا، وبالتالي فإنّ الغَرَض هو الشيء المادّيّ الذي يَقع مَوقِع النقيض من الكائنات المُفكِّرة أو التي تَملِك عَقلًا.

من الصّعب التمييز بين الغَرَض والشيء في الحياة وبين الغَرَض والأكسسوار في المسرح، لكنّ الدِّراسات الحديثة وَضعت مَعايير تُفيد بنتيجتها أنّ الغَرَض هو الشيء عندما يُصنَّع أو يُستخدم لغاية مُعيَّنة (الحَجَر هو شيء لكنّه عندما يُستخدم لكسر حَبّة الجوز يُصبح غَرَضًا). بنَفْس المَنحى، في المسرح تُعتبَر أيّة قطعة من قِطع الديكور* أو الزّيّ* أو الأكسسوار غَرَضًا إذا ما استخدَمَتْها الشخصيّة* بشكل يُعطيها استقلاليّة عن المنظومة التي تَتبع لها (المِنديل المُطرَّز هو جُزء من مَلابس السيِّدة في القرن السادس عشر، لكنّ نَفْس المِنديل يُمكن أن يُصبح غَرَضًا حين يَكتشِفه عطيل في حَوْزة رَجُل غريب). في بعض الحالات يَشمُل مفهوم الغَرَض مُكوِّنات مسرحيّة أخرى، فكلّ عناصر المكان* «تُعتَبر أغراضًا إذا ما كان بالإمكان تمثيلها بشكل مادّيّ في العَرْض: فمدينة سان بترسبورغ في مسرحيّة «الشقيقات الثلاث» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) ليست غَرَضًا لكنّها تُستَحضَر بشكل دائم في إرهاصات الشخصيّات بحيث يُمكن للمُخرِج* أن يُمثِّلها بغَرَض مادّيّ (لوحة أو خارطة) يُوحي بها على الخشبة، وهذا خِيار إخراجيّ.

كذلك يُمكن أن نَعتبر جسد المُمثِّل* غَرَضًا إذا ما استخدَمَتْه الشخصيّات على الخشبة على أنّه غَرَض (جسد المرأة الذي يُستخدم كعصا وكمِنضدة في عَرْض S.A.D.E (١٩٧٧) للمُخرِج والمُؤلِّف الإيطاليّ كارميلو بينة C. Bene (١٩٣٧-).

المَفْهوم الحَديث لِلْغَرَض في المَسْرَح:

أهملتِ الدِّراسات التقليديّة الأغراض والأكسسوارات في المسرح ولم تَذكُرها إلّا لِمامًا في مَعرِض الحديث عن الديكور. ولم يَبدأ الاهتمام بهما إلّا مع تطوُّر فنون العَرْض باتّجاه إبراز مُكوِّنات العمل المسرحيّ-ومنها الأغراض- ككلّ مُتكامِل. لم تظهر كلمة غَرَض في الخِطاب النقديّ المسرحيّ إلّا في السبعينات بتأثير من الدِّراسات الأنتروبولوجيّة (انظر

الأنتروبولوجيا والمسرح) التي حَدَّدت أصناف المُجتمعات من خِلال نوعيّة الأغراض المُستخدَمة فيها، فأبرزت أهمّيّة الأغراض في تَحديد عَلاقة الإنسان بالعالَم، وهذا ما وَضَّحه الباحث الفرنسيّ جان بودريار J. Baudrillard في كتابه «منظومة الأغراض» (١٩٦٨). هذه النظرة الجديدة للغَرَض هي التي دفعت بعض دارسي المَسرح من السميولوجيين- وخاصّة المدرسة الفرنسيّة- مثل آن أوبرسفلد A. Ubersfeld وباتريس بافيس P. Pavis وأبراهام مول A. Moles لاستخدام تسمية غَرَض بدلًا من أكسسوار التي تَحمِل مَعنى ما هو ثانويّ.

تعاملت السميولوجيا مع الغَرَض كعَلامة لها دَلالة، واعتَبرت أنّ مجموعة الأغراض يُمكن أن تُشكِّل منظومة من العَلامات من خِلال ارتباطها بالعناصر الأُخرى في العَرْض مِثل المكان والزمان والشخصيّات. كما درست دَور الأغراض في إعطاء معلومات هامّة عن الشخصيّة (التاج يُحدِّد صِفة المُلْكيّة والسيف صِفة الفُروسيّة)، وعن المكان (السماور في صالون يُحدِّد الموقِع الجغرافيّ: روسيا) وعن زمن* الحدث وعن الإيقاع* (اهتِراء العَرَبة التدريجيّ في مسرحيّة «الأم شجاعة» لبريشت يُوحي بمرور الزمن ويُحدِّد إيقاع المسرحيّة). من جانب آخَر حَدَّدت هذه الدِّراسات وظائف الغَرَض المُختلِفة كالوظيفة الجَماليّة (تناسق الألوان والحُجوم)، والوظيفة الإرجاعيّة (إلى العالَم أو إلى المسرح) والوظيفة البَلاغيّة (كِناية أو استعارة عن شيء ما).

الغَرَض عَبْر تاريخ المَسْرَح:

تَنوّع استخدام الغَرَض في المسرح وتغيّرت طبيعة التعامُل معه كعُنصر له مَرجع في الواقع بتغيُّر الجَماليّات المسرحيّة:

- ففي المسرح المُتأثِّر بالطبيعيّة* والواقعيّة*، تَكثر الأغراض وتَشكِّل مُكوِّنات البيئة أو الوَسَط *Le Milieu* حيث يَدور الفعل الدراميّ* والأحداث. وهي غالبًا أغراض حقيقيّة وأصيلة يأتي بها المُخرِج من الحياة اليوميّة فتكون دَلالاتها مُباشَرة (الدّجاج الحَيّ الذي استخدمه المُخرِج الفرنسيّ أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) في عام ١٩٠٢ في عرض «الأرض» المأخوذ عن رِواية لأميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢).
- في بعض الأشكال* المسرحيّة التي تَخضع لأعراف* صارمة ومُحدَّدة كالمسرح الشرقيّ* مَثلًا، تُستخدَم الأغراض بشكل مُؤسلب وتكون جُزءًا من الروامز* التي يَعرفها الجُمهور* جَيّدًا (العَلَم في المسرح الصينيّ يَدلّ على وجود كتيبة، والسَّوْط يَدلّ على وجود حِصان) وفي الكوميديا ديللارته*، تَكون الأغراض جُزءًا من الروامز التي تُحدِّد الشخصيّات كشخصيّات نَمَطيّة* (عصا أرلكان).
- وفي المسرح الذي يَنحو لتكثيف الدَّلالات الرمزية لعناصر العَرْض يُمكن أن تَكون للغَرَض وظيفة مُستقِلّة تَتخطّى الإرجاع إلى عُنصر ما في العالَم إلى ما هو رمز مُحدَّد (وِعاء الحَساء يُمكن أن يَكون رمزًا للأُمومة من خِلال صفَتي الاحتواء والتغذية)، وهذا ما استثمره الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في مسرحيّاته حيث يكون الغَرَض مأخوذًا من الواقع، لكنّه في نَفْس الوقت يَروي عَلاقة الشخصيّة بالعالَم الذي تتصرّف فيه، ويَطرح العلاقات الاقتصاديّة التي

تُسيّره، وبالتالي يَكون للغَرَض بُعْدٌ رَمزيّ.
- استثمر المسرح الحديث هذه النظرة الجديدة للغَرَض الذي لم يَعد يَرجع إلى شيء مُحدَّد في الواقع فقط، وإنّما يَتجاوز ذلك ليَطرح عَلاقات اقتصاديّة واجتماعيّة. ففي مسرح العَبَث* يُمثّل تَراكُم الأغراض على الخشبة المُجتمع الاستهلاكيّ الغربيّ وطُغيان المادّة على الحياة الإنسانيّة، كما في مَسرحيّة «المستأجر الجديد» للكاتب الرومانيّ أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣)، وفي مسرحيّة «بينغ بونغ» للكاتب الفرنسيّ آرتور أداموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠). وفي مسرح الحياة اليوميّة*، يَكون الغَرض كِناية عن عَلاقة الشخصيّات بالعالَم (حَوْض السمك داخل الغرفة في مسرحيّة «أولاف وألبير» للألمانيّ هنريش هنكل H. Henkel (١٩٣٧-) يُبيّن العَلاقة المُصطنَعة التي تَعقِدها الشخصيّة مع الطبيعة ومع الكائنات الحَيّة.
- في كثير من العُروض المُعاصِرة لم يَعد الغَرَض المسرحيّ يُعيد بالضّرورة إلى مَرجع ما في العالَم وإنّما يَكون مَرجِعه هو المسرح بالذات من خِلال استخدام أغراض تُستمَدّ من واقع المُمارَسة المسرحيّة (البراتيكابلات والأقنعة والستائر في نصوص مسرحيّات الكاتب الفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) وفي عُروض المُخرِجة الفرنسيّة أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-).

الغَرض وجَماليّات المَسْرَح:

أثّرت النظرة الجديدة للأغراض في الحياة وفي المسرح على الكتابة المسرحيّة والإخراج*: فعلى صَعيد الكتابة صار النصّ يأخذ بعين الاعتبار دَور الغَرَض في بِناء المَعنى، وهذا ما نَجده في نصوص مسرح العَبَث والحياة اليوميّة والمسرح المَلحميّ*. كذلك فإنّ الإخراج المسرحيّ تَطوّر في اتّجاه يُبرِز مَعنى الغَرَض وتَحوُّلاته ودَوره الدِّلاليّ من خِلال التفكير بالأغراض كمَنظومات وترتيبها في ثُنائيّات مُتعارِضة (داخل/خارج، طبيعيّ/مُصنَّع إلخ)، ومن خِلال إبراز عَلاقة الأغراض ببعضها وبالشخصيّات ودَورها في تشكيل الفضاء، ومن خِلال استثمار كلّ الإمكانيّات التشكيليّة لمادّة الغَرَض ولونه من أجل بناء سينوغرافيا* العَرْض وتحديد جَماليّته العامّة (السِّتارة الصُّوفيّة في عَرْض «هاملت» (١٩٧١) للمُخرِج الروسيّ يوري ليوبيموف I. Lioubimov (١٩١٧-) تُرْجَع إلى طَقْس الدانمارك البارد وإلى المسرح، كما تُعطي للمكان أبعاده المُختلِفة (قَصْر، أسوار، مَقبرة). نتيجة لذلك صار من المُمكن تحديد جَماليّة الإخراج وأسلوب المُخرِج من خِلال طريقته في التعامُل مع الأغراض في النصّ وفي العَرْض (جَماليّة النُّدرة والفَراغ في عُروض المُخرِج الفرنسيّ جاك لاسال J. Lassalle (١٩٣٦-)، وجَماليّة التراكُم والغَرابة في عُروض المُخرِج الفرنسيّ روجيه بلانشون R. Planchon (١٩٣١-).

نَتج عن ذلك أيضًا استخدام جديد للغَرَض في العَرْض المسرحيّ يَتخطّى الناحية العمليّة البَحتة كجُزء من الديكور ويَقوم على تنوُّع استعمالات الغَرَض الواحد واستثمار تحوُّلاته لإعطائه تَعدُّدية في الوظائف والاستخدام، كما هو الحال بالنسبة للحَبْل الذي يُستخدم كأُرجوحة وكثُعبان وكَمشنقة وكميكروفون في عرض «ثُعبان البوا تحت الجَرَس» الذي أخرجه الفرنسيّ جان بيير أندرياني J.P. Andréani (١٩٤٠-) عام

١٩٧٧، والبراميل التي تُستخدم كمنزل وكجبل وكبراميل بترول وكمِتراس في «عرض الغيمة العاشقة» الذي قَدّمه في باريس عام ١٩٧٥ المُخرِج التركيّ ميميت أولوسوي M. Ulusoy (-١٩٣٢).

التّعامُل مع الغَرَض المَسْرَحِيّ في المَسْرَح العَرَبِيّ:

على الرغم من أنّ المسرح العربيّ تأثّر بتَطوُّر المسرح الغربيّ فإنّه لم يُوْلِ الغَرَض المسرحيّ أيّة عِناية خاصّة، وظلّت تسمية أكسسوار هي السائدة في المُمارَسة المسرحيّة في حين غابت كلمة غَرَض عن الخِطاب النقديّ العربيّ. من جانب آخَر ظلّت الأكسسوارات تُنتقى من الموجودات في مُستودعات المسرح دون اهتمام خاصّ بالمعاني التي يَبثُّها الغَرَض كعَلامة، كما لم يَتِمّ التركيز إلّا على الصِّفة النفعيّة للغَرَض وعلى وظيفته الإرجاعيّة بحيث يَتطابق بشكل عام مع العصر الذي يُصوِّره الحدث.

مع ذلك، بدأ يَظهر اهتمام جديد بالغَرَض كعَلامة وهذا ما نَلحظُه في كثير من العُروض المُعاصِرة التي تُعنى بجَماليّة العَرْض وكثافته الدّلاليّة مِثل عُروض المُخرِجين التونسيِّين محمّد إدريس (-١٩٤٤) وفاضل الجعايبي (-١٩٤٥) وتوفيق جبالي (-١٩٤٤)، والمغربيّ الطيب الصديقي (-١٩٣٧)، والمصري حسن الجريتلي واللبنانيّين روجيه عساف (-١٩٤١) ويعقوب الشدراوي (-١٩٣٤)، والسوريين فواز الساجر (١٩٤٨-١٩٨٨) ونائلة الأطرش (-١٩٤٩).

انظر: الأكسسوار.

■ الغروتسك **Grotesque**

Grotesque

من كلمة Grottesca الإيطاليّة المُشتقّة من Grotta التي تعني مَغارة أو كَهْف.

والغروتسك مُصطلَح ارتَبط عند ظهوره بالفنون الجميلة، إذ أُطلق في الأصل على الرسومات والتزيينات المُكتشَفة في أوابد كانت مَغمورة بالتراب في إيطاليا وتَحتوي على رسومات عَجائبيّة مِثل حيوانات لها شكل نَباتيّ ووجوه إنسانيّة مُصوَّرة بشكل غير مُطابِق لما يُمكن أن تكون عليه في الواقع.

فيما بعد تَوسّع المَعنى واستُخدمت الكلمة في عِلم الجَمال كصِفة أو طابَع لكلّ ما هو غير مُنتظِم ويَتّصف بالغرائبيّة، ولكلّ ما يُضحك من خِلال المُبالَغة والتشويه ويَتناقض مع ما هو سامٍ ورفيع*، أي إنّ الغروتسك دَخل ضِمنَ التصنيفات الجَماليّة *Catégories esthétiques* وحَمل بُعدًا فلسفيًّا من حيث إنّه يُناقض ما هو نِتاج الثقافة التقليديّة المُعترَف بها.

لا توجَد في اللغة العربيّة كلمة تُعطي المَعنى بكلّ أبعاده، فقد تُرجمت كلمة غروتسك أحيانًا بالشاذّ والقبيح، أو بالهُزء والقُبح معًا، مع أنّ هذه المُفردات كلّ على حِدة لا تُغطّي المُصطلَح بأكمله.

والواقع أنّه يَصعُب تحديد الغروتسك وتعريفه لأنّه نقيض كلّ ما يَنتظم في قوالب ويُحدَّد بمَعايير، أي إنّه يُمكن أن يُعرَّف من خِلال ما هو عكسه. فهو القُبح التشويهيّ بالنسبة لمفهوم الجميل *Le Beau*، وهو الوضيع بالنسبة لمفهوم الرفيع* والسامي. بالمُقابِل، يَقترب الغروتسك كثيرًا من مفهوم البورلسك* لكنّه في يومنا هذا يَكتسب معنى أكثر شُموليّة.

ومع أنّ طابَع الغروتسك موجود منذ القِدم

في الآثار والفنون والآداب، إلّا أنّ الاهتمام به من الناحية الجَماليّة بدأ في القرن التاسع عشر مع الشاعر الفرنسيّ تيوفيل غوتييه T. Gauthier. وقد طَرحه بشكل نَظريّ الفرنسيّ ڤيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) في مُقدِّمة مسرحيّة «كروموِيل». بعد ذلك، وفي بِدايات القرن العشرين، تَناول المُنظِّر الروسيّ ميخائيل باختين M. Bakhtine (١٨٩٥-١٩٧٥) مَفهوم الغروتسك وتَطوُّره بنظرة شُموليّة تَطال الحياة والفنّ والأدب، وذلك في كتاباته عن الرِّواية، وعلى الأخصّ كِتابَيْ «رابليه» و«دوستويفسكي».

رَبَط هوغو- وباختين من بعده- الغروتسك بما هو شَعبيّ حين اعتَبر أنّه وسيلة تعبير القُوى الشَّعبيّة المُستلَبة عن ذاتها. وقد حَدّدا له مَسارًا تاريخيًّا في الأدب والمسرح يَمتدّ من كوميديّات اليونانيّ أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ق.م) إلى أدب عَصْر النَّهضة، مُرورًا بالكرنڤال* وبِكتابات الإسبانيّ سرڤانتس Cervantes (١٥٤٧-١٦١٦) والإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وتيّار الباروك*، وُصولًا إلى الرومانسيّة* وبَعدها الواقعيّة*.

رَكّز ڤكتور هوغو على تُراث القرون الوُسطى ومسرح شكسبير تحديدًا في بَحثه عن يَنابيع جديدة لتحرير وتجديد المسرح في القرن التاسع عشر، ولطرح جَماليّة جديدة مُخالِفة للكلاسيكيّة* تَتبنّى نوعًا هَجينًا يَقوم على إيجاد نوع من التوازُن غير المُستقِرّ والتلازُم ما بين الرفيع والوضيع، أي بين المُتناقِضات.

كذلك يَرى هوغو في مُقدِّمة كروموِيل أنّ الغروتسك هو نظرة مُختلِفة لمبدأِ الجَمال والعَقلانيّة «فالجَمال ليس له إلّا نَموذج واحد بينما تأخذ القَباحة آلاف الأشكال. أمّا العَقلانيّة فإنّ الغروتسك يُشكِّل نَقيضها من خِلال ما هو من إرهاصات الخيال ومُرعِب ومُنفِّر». ويُضيف هوغو: «إن الغروتسك بالنِّسبة لنا هو أغنى اليَنابيع التي تستطيع أن تَدلّنا على الفنّ» ولذلك فقد كان الغروتسك أحد العناصر الهامّة التي قامت عليها الرومانسيّة (انظر هذه الكلمة).

أمّا ميخائيل باختين فقد طَرح نظرة جديدة للغروتسك من خِلال البحث في انتقاله من الحياة إلى الأدب. فقد وَجد باختين في الكرنڤال مِثالًا واضحًا على الغروتسك، خاصّة وأن الكرنڤال كاحتفال حَسَب رأيه هو صورة مَقلوبة عن الحياة اليوميّة والرسميّة، ويُؤدّي إلى حالة انعتاق. وهذه الصورة المَقلوبة عن الحياة انتقلت إلى الأدب عندما فقد الكرنڤال جوهره.

وقد بيّن باختين في دِراسته للغروتسك في الأدب، وعلى الأخصّ أدب الفرنسيّ فرانسوا رابليه F. Rabelais وأدب عصر النهضة ثُمّ أدب القرن التاسع عشر، أنّ الغروتسك يُعبِّر عمّا هو سُفليّ ومادّيّ (الجسد) مُقابِل الرُّؤية المِثاليّة (الرأس)، وأنّه تلازُمٌ مَقصود للأشياء المُتعاكِسة أو المُتناقِضة، ومُحاكاة للفَوضى في المجتمع، أي أنّ الغروتسك كان بذلك نَقيضًا للقوالب الإيديولوجيّة السائدة. وقد رأى باختين أنّ التركيز على ما هو جسديّ ومادّيّ في ذلك الأدب هو أكثر من مُجرَّد أسلوب لأنّه يَقوم على التأكيد على الوجود المادّيّ إلى جانب عالَم المُثُل، ويُوضِّع الإنسان في موضعه الطبيعيّ ضِمن المجتمع من خِلال تلازُم النظرة الملموسة والتجريد الذِّهنيّ.

الغروتسك في الأدَب والمَسْرَح:

من المُلاحَظ أنّ الغروتسك في الفنّ والأدب ظهر في فَترات التحوُّلات الكبيرة التي قَلَبتِ

المفاهيم السائدة برُمَّتها (عصر النهضة الأوروبيّ والقرن التاسع عشر). وقد تَجسَّد الغروتسك أحيانًا على شكل شخصيّات وضيعة ومُضحِكة مِثل الخادم* والمُهرِّج* تُلازِم الشخصيّات الرفيعة وتُناقضها كالمَلِك لير والمَجنون في مسرحيّة شكسبير، لورنزاتشيو ودوق مديتشيّ في مسرحيّة الفرنسيّ ألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧)، الخادم روي بلاس والمَلِكة في مسرحيّة هوغو «روي بلاس». وقد تكون شخصيّة أحدب نوتردام في رِواية هوغو التي تَحمِل نَفْس الاسْم أفضل مِثال على التناقُض المُتلازِم، فهو قبيح وطيّب معًا.

كذلك يُمكن أن يوجَد الغروتسك أيضًا على مُستوى الحدث حيث يُمكن أن يَطْبع الموقِف برُمَّته في الكوميديا* والفارْس* (المهزلة)، وعلى مُستوى اللغة (لغة الحياة اليوميّة عندما تُناقِض اللغة الشِّعريّة).

الغروتسك والإضحاك:

يَعتبِر باختين أنّ الضَّحِك في الكرنفال هو قُوَّة انعتاق جَماعيّة مُحرِّرة من الخوف والرُّعب، بينما يَتحوَّل الضَّحِك الغروتسكيّ في الأدب إلى إضحاك وسُخرية تَستفِزّ المُتلقّي الفرد الذي يَكتشِف ذاته من خِلال الصورة التي يراها دون أن يُوصله ذلك إلى حالة الانعتاق الجَماعيّة (انظر المُضحِك).

الغروتسك والواقع:

كما هو حال الكاريكاتور بالنسبة للرسم، فإنّ الغروتسك هو نوع من الأسلبة* التي تَنطلِق من الواقع وتُشوّهه عَمْدًا، وهذه هي وُجهة نظر المسرحيّ السويسريّ فردريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٠) في مُعالَجته لمفهوم الغروتسك.

استَخدم المسرحيّ الروسيّ يفغيني ڤاختانغوف E. Vakhtangov (١٨٨٣-١٩٢٢) الغروتسك بشكل واسع في مسرحه، كما استند المُخرِج الروسيّ ڤسيڤولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) إلى الغروتسك لإبراز الأسلبة والشَّرطيّة*، وهو يقول «إنّ الغروتسك هو المُبالَغة التي تَتَّسم بقَرار مُسبَق، وهو تغيير مَعالم الطبيعيَّة مع التأكيد الكبير على الناحية المحسوسة والماديّة للشكل الذي يَتكوَّن من جَرّاء ذلك».

نَجد مَلامح الغروتسك أيضًا في مسرح الإيطاليّ لويجي پيرانديللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦) وفي مسرح العَبَث* رغم اختلاف مَفهوم العَبَث ذي الطابَع العَدَميّ عن مفهوم الغروتسك.

انظر: البورلسك، الرومانسيّة، الرفيع، المُضحِك.

■ الغستوس Gestus

Gestus

Gestus كلمة لاتينيّة مأخوذة من فعل gerere الذي يعني فَعَل.

حافَظتِ الكلمة على لفظها اللّاتينيّ في جميع اللغات بعد أن انتشرت في الخِطاب النقديّ المسرحيّ بتأثير من الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي عَرَض المفهوم في نظريّته عن المسرح المَلحميّ*. في اللُّغة العربيّة، تُستخدم الكلمة بلفظها الأجنبيّ (غستوس، جستوس) أو تُترجَم أحيانًا إلى اللَّفتة أو الحَرَكيّة.

وكلمة غستوس بمعناها المسرحيّ ليست من ابتداع بريشت، فقد استخدمها المسرحيّ

الألمانيّ غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) منذ القرن الثامن عشر للتعبير عن الحركة المُميَّزة للفرد أحيانًا، وفي أحيان أُخرى للتعبير عن الحركة أو الأسلوب الفرديّ أو الطابَع المُميِّز لاستخدام الجسد. وبالتالي فإنّ الكلمة عند لسنغ تَقترِب من المَعنى الاجتماعيّ لوضعيّة الفرد بالنسبة للفرد الآخَر، كما هو الحال عند بريشت.

كذلك فإنّ الروسيّ ڤسيڤولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) في تَمارينه حول البيوميكانيك*، تَوقّف عند الحركة* الجامدة التي تُمثِّل بشكل رَمزيّ وضعيّة الجسد لكلّ فرد أو لكلّ فئة من فئات المجتمع، واعتَبرها حركة نَمَطيّة أسماها الغستوس المُعبِّر كما هو الحال في النحت التعبيريّ، واستخدم لشرح ذلك تعبير Rakutz.

الغستوس بالمَعْنى البريشتيّ:

الغستوس بالنسبة لبريشت هو أيّة حركة أو كلام أو تصرُّف في المسرح له بُعد اجتماعيّ، أي إنّ الحركة العَفْويّة التي يَقوم بها الإنسان أو المُمثِّل* أو الشخصيّة* بشكل عاديّ ومن مُنطلَق ذاتيّ ليست غستوس، لكنّها تُصبح كذلك عندما يكون لها دَلالة أبعد من مَدلولها كحركة فرديّة أو عَفْويّة. فعندما تَعَضّ الأم شجاعة في مسرحيّة بريشت على قِطعة العُملة لتَرى إن كانت مُزيَّفة، تَعكِس حركتها تلك تصرُّف التاجر الحريص على القيمة الماديّة والذي يَخشى الغِشّ، ويُقال عندئذ إنّ هذه الحركة تُعبِّر عن غستوس التاجر. يُعرِّف بريشت الغستوس في كتاباته النظريّة حول المسرح بالشكل التاليّ: «أقصُد بتعبير غستوس مجموعة الحركات وإيماءات الوجه، وفي مُعظَم الأحيان كلّ ما تُعلنه الشخصيّات لشخصيّة أُخرى أو لِعدّة شخصيّات/.../ بحيث يُرْجَع تصرُّفها إلى التصرُّف الاجتماعيّ الذي تُصوِّره/.../. والغستوس يُمكن أن يَتألَّف كُلّيّة من الكلام، كما يُمكن أن يَكون حركة بالجسد أو تعبيرًا بالوجه». ويُضيف بريشت في «الأورغانون الصغير»: «إنّ الوضعيّات التي تَتّخذها الشخصيّات أمام بعضها البعض تُشكِّل ما نسمّيه المَجال الحركيّ. وهذه الوضعيّات هي وضعيّات جسديّة أو نَبَرات صوت أو إيماءات بالوجه يُحدِّدها الغستوس الاجتماعيّ...». ويَعتبر بريشت أنّ الغستوس يُمكن أن يَظهر في كلّ الأعمال الدراميّة مثل السينما الصامتة والدراما الإذاعيّة*.

الغستوس الأساسِيّ Gestus fondamental:

الغستوس بالنسبة لبريشت ليس مُجرَّد عُنصر كلاميّ أو حركيّ وإنّما يَدخل في صُلْب التكوين المسرحيّ. وقد اعتَبر بريشت أنّ كلّ مسرحيّة تَحتوي على ما أُطلق عليه اسْم الغستوس الأساسيّ *Gestus fondamental*، وهو مفهوم له عَلاقة بمعنى العَمَل المسرحيّ ككلّ لأنّه يَتجاوز دَلالة الحركة والتصرُّف أو الحِوار إلى ما هو نَمَط العَلاقات الأساسيّة التي تُنظِّم تصرُّفات الشخصيّة أو الشخصيّات تُجاه موضوع ما. ففي مسرحيّة «الأم شجاعة» لبريشت يَكون غستوس الحرب هو الغستوس الأساسيّ، وفي مسرحيّة «مس جوليا» للسويديّ أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) يَكون الغستوس الأساسيّ هو غستوس الخُضوع الخ. من هذا المُنطلَق يَكون من الضَّروريّ بالنسبة للمُخرِج* أن يَستنبط الغستوس الأساسيّ للمسرحيّة لكي يَبني قراءة* واعية للعَرْض.

والغستوس البريشتي يَكمُن في التقاطُع الأساسيّ الذي طَرَحه أرسطو Aristote (٣٨٤-

٣٢٢ق.م) كأساس للمسرح، وهو التقاطُع بين فعل الشخصيّة وصِفاتها. لكنّ الغستوس البريشتي يَذهب إلى ما هو أبعد من ذلك لأنّه يَربِط بينهما: فالغستوس كفعل يُظهِر تصرُّف الشخصيّة ضِمن المُمارَسة الاجتماعيّة، والغستوس كصِفة يربِط ما بين مجموعة الخصائص التي تُميِّز الشخصيّة وبين ردود فِعلها تُجاه الحدث، بالإضافة إلى العَلاقة التي يُمكن أن تَنشأ بين غستوس الشخصيّات كحركة وتصرُّف، والغستوس الأساسيّ للمسرحيّة ككلّ، خاصّة وأنّ الشخصيّات عند بريشت هي مجموعة صِفات وأفعال لا يَدخل فيها البُعد النفسيّ الذي يَرِد في المسرح التقليديّ. فأفعال الأمّ شجاعة كأمّ وكتاجرة تَنحصر بالغستوس الأساسيّ للمسرحيّة وهو الحرب، وفي عَرْض فرقة البرلينر أنسامبل الذي قَدَّمه بريشت لهذه المسرحيّة، عندما ترى الأمّ جُثّة ابنها القتيل، تَضع يدها على بَطنها بحَرَكة غريزيّة (غستوس الأمّ)، لكنّها مع ذلك تَنكُر معرفتها به بسبب ظروف الحرب. وبذلك يَبدو واضحًا أنّ الحرب ليست مُجرَّد تيمة* في المسرحيّة، وإنّما هي غستوس أساسيّ يَتحكَّم بمَصير الشخصيّة وبتصرُّفها.

ولا يَقتصر الأمر على الشخصيّات فقط لأنّ الغستوس الأساسيّ حَسَب رأي بريشت يَجب أن يَتحكَّم بكلّ مُكوِّنات العَرْض المسرحيّ، فبالإضافة إلى الأداء*، يَلعب الغستوس دَورًا أساسيًّا على مُستوى العَرْض وعلى الأخصّ في شكل صِياغة الموسيقى والأغاني التي لا تَكون مُجرَّد موسيقى تصويريّة وأغانٍ مُرافِقة، وإنّما تَلعب دَورًا دَلاليًّا في توضيح هذا الغستوس الأساسيّ.

انظر: مَلحميّ (مَسرح-).

ف

■ الفارْس (المَهْزَلَة) Fairs *Farce*

تسمية تَدلّ على مسرحيّة خفيفة وقصيرة تَهدِف إلى الإضحاك وتَقوم على تناحُر شخصيّات تَخدَع بعضها بعضًا. مع انتشار هذه المسرحيّات ورَواجها صارت الفارْس نوعًا من الأنواع* المسرحيّة الكوميديّة. كذلك تُستعمل كلمة الفارْس أحيانًا لوصف طابَع مسرحيّ تهريجيّ بغَضّ النظر عن النوع.

كلمة Farce فرنسيّة تعني حَرفيًّا الحَشْوة، وهي مأخوذة من الفعل اللّاتينيّ Farcire الذي يَعني مَلَأ الجَوْف أو حَشا. تُستعمل هذه الكلمة اليوم بلفظها الفرنسيّ في كل اللُّغات تقريبًا، ومن بينها اللُّغة العربيّة. وقد درجت العادة على ترجمتها أحيانًا إلى «المَهْزَلة»، لكنّ هذه الكلمة تَحمِل معنىً انتقاصيًّا.

يُمكن أن نَجد الأصول البعيدة لهذا النوع في كوميديّات اليونانيّ أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ق.م) والرومانيّ بلاوتوس Plaute (٢٥٤-١٨٤ق.م) رغم أنّ تسميَة الفارْس لم تكن معروفة آنذاك. عند ظهور هذا النوع في أوروبا في القُرون الوسطى كانت الفارْس جُزءًا من الاحتفالات الشّعبيّة والفولكلوريّة وعلى الأخصّ الكرنفال* (انظر فولكلوريّ-مسرح)، ولم تَنفصِل عنها إلّا في القرن الخامس عشر. وللفارْس في كلّ بلد من البلاد الأوروبيّة تسميات مَحلّيّة، ففي إسبانيا هي نوع من الفواصل* يَحمِل تسمية باسو *Paso* التي تَعني خطوة، وفي ألمانيا سُمِّيت Fastnachtspiel أي مسرحيّات بِداية الصِّيام لأنّها ارتبطت بالكرنفالات التي تُقام في تلك الفترة، وكذا هو الحال في إنجلترا حيث سُمِّيت Fairs وارتبطت بالاحتفالات الفولكلوريّة الموسِميّة التي كانت تأخذ شكل سِباق خُيول أو مَشاهد بَهلوانيّة إلخ.

في فرنسا كانت الفارْس في البِداية من الفواصل المُضحِكة التي تُقدَّم ضِمن العَرْض الدّينيّ الجِدّي في القرون الوسطى، ثُمّ تَحوَّلت في القرن الخامس عشر إلى مسرحيّات مُستقِلّة لها بُنيتها الخاصّة ومَلامحها المُميَّزة.

بُنْيَة الفارْس:

تَقوم بُنية الفارْس على حَبْكة* بسيطة فيها مواقِف تَقوم على الالتباس* وتَتِمّ بين شخصيّات قليلة العدد تَسعى دائمًا إلى السيطرة على بعضها عن طريق الخُدعة، لكنّ تبادُل الخُدَع لا يَصِل إلى حَدّ المواجهة بين الشخصيّات ولا يُولِّد صِراعًا* بالمعنى التقليديّ للكلمة. وللفارْس ملامح واقعيّة لأنّ نصوصها تَعرِض أنماطًا اجتماعيّة (الزوج المخدوع والطبيب المُشعوِذ والمحامي المُحتال وراعي الغنم الساذَج إلخ). والعِبرة التي تَطرحها تُصوِّر مَنطِق العصر (شريعة الغاب).

يَقوم الإضحاك في الفارْس على المُبالَغة الكلاميّة والحركيّة (ايماءات جِنسيّة وعُنف) مما

يُعطيها طابَع الغروتسك*. والدّور الأساسيّ للجسد في الفارْس يَربِطها بأصولها الكرنڤاليّة الاحتفاليّة، وقد كان ذلك سببًا أساسيًّا في إهمالها طويلًا واعتبارها من الأنواع الوضيعة رغم نجاحها شَعبيًّا.

من أهمّ النصوص المعروفة «فارْس المحامي باتلان» ١٤٦٩ وفارْس «الوعاء» وفارْس «الصبي والأعمى» وكلّها مَجهولة المُؤلِّف.

نَجد ملامح الفارْس في كوميديّات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) والإسبانيَّين كالديرون P. Calderon (١٦٠٠-١٦٨١) ولوبي دي ڤيغا L. de Vega (١٥٦٢-١٦٣٥)، كذلك فإنّ الكثير من الأشكال المسرحيّة* الكوميديّة مِثل الكوميديا ديللارته* وغيرها تَدين إلى الفارْس بالشيء الكثير. والواقع أنّ الفارْس كنوع لم تَغِب مع ظُهور الكوميديا* الكلاسيكيّة، وقد تأثّر الفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) بالفارْس ونقل بعض ملامحها في كوميديّاته التي تَعتمِد شخصيّات نَمَطيّة* مُستمَدّة من الأنماط الاجتماعيّة، كما استوحى منها نوع الإضحاك التهريجيّ.

عرف القرن التاسع عشر عَودة مُكثَّفة إلى أسلوب الفارْس التهريجيّ خاصّة في مسرح الڤودڤيل* في بِداياته، وفي مسرح البولڤار*. وتُعتَبر مسرحيّات الفرنسيين جورج فودو G. Feydeau (١٨٦٢-١٩٢١) وأوجين لابيش E. Labiche (١٨١٥-١٨٨٨) وجورج كورتلين G. Courteline (١٨٦١-١٩٢٩) من الامتدادات المُباشَرة للفارْس.

مع انحسار التراجيديا* كنوع، شَكّلت الفارْس في القرن العشرين أسلوبًا يُعبِّر عن مأساويّة المواقف في الحياة. فقد أعطى المسرح الحديث للفارْس بُعدًا ميتافيزيقيًّا، إذ يَتجاور المُضحِك* فيها مع المأساويّ* ممّا جعلها تكتسب اسْم الكوميديا السوداء أحيانًا. وبينما كان هدف الفارْس في الماضي الإضحاك والترفيه، استُخدِمت في القرن العشرين كوسيلة فَضح واحتجاج من خِلال البُعد الغروتسكي* والساخر الذي تَتضمَّنه. وأهمّ مِثال على ذلك مسرحيّة «أوبو ملكًا» للفرنسيّ ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧). وقد حَملت الفارْس الحديثة مُهمَّة فَضْح الأعراف الاجتماعيّة واللغويّة السائدة، ومُهمّة النقد الاجتماعيّ والأخلاقيّ والسياسيّ والفلسفيّ الدينيّ. وهذا ما نَجده في مسرحيّات السويسريّ فردريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-) والإيطاليّ داريو فو D.Fo (١٩٢٦-) والرومانيّ يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) «وعلى الأخصّ مسرحيّة «أميديا، أو كيف يُمكن التخلُّص منها» حيث أُعْطِي للجسد ولطابَع البورلسك* وللفانتازيا أهمّيّة كبيرة.

في بِدايات المسرح العربيّ، كانت الفارْس كمواضيع وكشخصيّات نَمَطيّة وكأسلوب إضحاك مادّة أوّليّة خَضَعت للإعداد* (التعريب والتمصير) بحيث تَتأقلم مع طبيعة المُجتمع وذوق الجُمهور*، ممّا أفرز مسرحًا شَعبيًّا له بُعد اجتماعي ورَواج جماهيريّ شكّل أساس الكوميديا العربيّة لفترة طويلة. وقد تَجلّى ذلك في مسرحيّات الروّاد ومَن تَلاهم مِثل اللبنانيّ جورج دخول والمصريّين يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) ونجيب الريحانيّ (١٨٩١-١٩٤٩) وعلي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧).

بعد ذلك، واعتبارًا من مُنتَصف هذا القرن، ومع الفصل بين التوجُّه الجادّ والتوجُّه التِّجاريّ للمسرح، تراجعت الفارْس وتَحوَّلت إلى مُجرَّد أسلوب لمسرح يَطغى عليه الطابَع التِّجاريّ*

والتهريجيّ فقط، بينما أخذت «كوميديا المُثقّفين» مَنحى آخَر مُغايِرًا حَسَب تعبير الباحث المصريّ علي الراعي في كتابه «الكوميديا المُرتَجلة».

■ **الفِرْقَةُ المَسْرَحِيّة** **Troup** ***Troupe***

الفرقة المسرحيّة هي صِيغة لتجمُّع عدد من المُمثِّلين والفنّيّين يَعملون معًا لتقديم عُروض مسرحيّة. وفي بعض الأحيان تَضمُّ الفرقة كتابًا ومُخرجين يَرتبطون بها بشكل دائم.

لم تَعرِف الحَضارة اليونانيّة والرومانيّة شكل الفرقة المسرحيّة فقد كان المُمثِّلون يَعملون بشكل إفراديّ. أمّا في الحَضارات الشرقيّة فقد تَشكّلت الفِرَق ضِمن العائلة الواحدة، إذ أخذت مِهنة المسرح هناك شكل الحِرفة التي تَنتقل أبًا عن جَدٍّ، وهذا هو الطابَع الذي عَرفته الفِرَق الجوّالة وفِرَق السيرك* في أوروبا فيما بعد.

والفرقة المسرحيّة ككِيان صِيغة حديثة نسبيًّا ظهرت في نهاية القرون الوسطى، وتحديدًا في القرن الخامس عشر في فرنسا وإسبانيا وإيطاليا حيث أخذت شكل تعاونيّات حِرَفيّة كانت مسؤولة عن تنظيم الاحتفالات وتقديم عُروض الأسرار* مع أعيان المدينة ورجال الدِّين، وأشهرها في فرنسا أخويّات الآلام Confrérie de la Passion. وقد أخذت هذه التجمُّعات طابَع الاحتراف منذ البِداية إذ كان أفرادها يَرتبطون بعُقود مُنظّمة تُشبه سِجلّات التُّجار (انظر دينيّ - مسرح).

من الفِرَق المسرحيّة المُحترِفة في إنجلترا فرقة «شامبلان» التي تأسّست عام ١٥٨٢ وفيها عمل وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) مُمثّلًا وكاتبًا، ومن بَعده بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧)، وفرقة «الأميرال» التي تأسّست عام ١٥٨٥. وقد كان التنافُس بين هاتين الفرقتين عاملًا أساسيًّا في تطوير الوضع المسرحيّ على صعيد الكِتابة والعَرْض والأداء*.

في فرنسا تنافست فرقة «أوتيل دو بورغوني» وفرقة «الماريه» وفرقة «موليير» ثُمّ اجتمعت هذه الفِرق معًا في القرن السابع عشر تحت اسْم «الكوميدي فرانسيز» التي تُعدّ أوّل فرقة رسميّة في العالَم.

في إيطاليا تُعتَبر فرق الكوميديا ديللارته* التي تَشكّلت منذ النصف الثاني من القرن السادس عشر أوّل شكل للاحتراف المسرحيّ. ذلك أنّ كلمة Arte التي تعني الفنّ والحِرفة قد استَخدمت في التسمية لتمييز أعضاء هذه الفِرَق عن المُمثِّلين الهُواة الذين كانوا يُقدِّمون عُروضهم في الأكاديميّات والقُصور. وقد لَعبت جولات فِرَق الكوميديا ديللارته خارج إيطاليا دَورًا كبيرًا في تأسيس المسرح ونشره في دول أوروبا وروسيا.

في ألمانيا تُعتبر فرقة «الماينِنغر» Meininger التي تأسّست في نهاية القرن التاسع عشر أوّل فرقة مسرحيّة بالمَعنى الحديث للكلمة. لكنّ ألمانيا عَرفت قبل ذلك، ومنذ مُنتَصف القرن السادس عشر، فِرَقًا مسرحيّة جوّالة من الهُواة كان يُطلق عليهم اسْم المُمثِّلين الإنجليز لأنّ عُروضهم كانت في البِداية مُستَمَدّة من ريبرتوار* المسرح الإنجليزيّ. أشهر هذه الفِرَق الفرقة التي أدارتها المُمثِّلة كارولين نويبر C. Neuber (١٦٩٧-١٧٦٠) مع الكاتب يوهان كريستوف غوتشيد J.C. Gottsched (١٧٠٠-١٧٦٦) ولَعِبت دَورًا هامًّا في تطوير المسرح الألمانيّ.

جَدير بالذِّكر أنّ أغلب الفِرَق المسرحيّة في أوروبا قد عانت من قَرارات المنع المُستمِرّة،

ومن التمييز بين الفِرَق الرسميّة المُرخَّص بها والفِرَق غير الرسميّة. لذلك فإنّ استمرار عَمَل الفِرقة مهما كان وضعها كان مَشروطًا بحِماية شخص مُهمّ في الدولة (ملك أو أمير). وهذه الحِماية هي التي تَحوَّلت في العصر الحديث إلى صِيغة إشراف الدولة على المَسارح أو تقديم الإعانات الماليّة لها (انظر قوميّ-مسرح).

في العالَم العربيّ ومع بِدايات المسرح، كانت التسمية الشائعة للفِرقة هي تسمية «الجوق» لأنّ الشكل الأوّل للمسرح كان غِنائيًا. وقد تَشكّلت الفِرَق المسرحيّة عَفْويًا دون تخطيط مُسبَق، وغالبًا ما كانت ذات طابَع عائليّ. أوّل فرقة مسرحيّة في لبنان هي الفرقة التي شكّلها مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) مع أخيه نقولا (١٨٢٥-١٨٩٤) ثُمّ ابن أخيه سليم الذي هاجر إلى مصر وشكّل فرقته الخاصّة عام ١٨٧٢. في سورية كان أبو خليل القبّاني (١٨٣٣-١٩١٢) أوّل من أسّس فرقة خاصّة به في دمشق قبل أن يَنتقل للعمل في مصر مع إسكندر فرح.

أمّا في مصر فقد كانت أوّل فرقة مُحترِفة تلك التي شكّلها يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) في مسرحه الخاصّ، وأوّل فرقة هُواة هي «جمعيّة المعارف الأدبيّة» التي تأسّست في مصر عام ١٨٨٥ وتَبِعها الكثير من الجمعيّات في القاهرة والإسكندريّة. بعد ذلك تَطوَّر المسرح بسرعة كبيرة وتكاثرت الفِرَق وتنافست فيما بينها (فرقة علي الكسار، فرقة أولاد عكاشة، فرقة منيرة المهدية، فرقة جورج أبيض، فرقة نجيب الريحانيّ وفرقة يوسف وهبي وغيرها). لكنّ أغلب الفِرَق لم تَعرف الديمومة لأنّها كانت تَعمَل موسِميًّا وأحيانًا لأيّام مُحدَّدة، وكانت تَتشكّل وتَنحلّ وتَختلط ببعضها تِبعًا للظروف المادّيّة (فرقة عزيز عيد انضمّت إلى فِرقة عكاشة في عام ١٩١٥). وهذا الواقع يَنسحب على وَضع الفِرَق في سورية حتّى نهاية الخمسينات حيث كان لتأسيس المسرح القوميّ دَوره في انحسار ظاهرة الفِرَق الخاصّة وجَذْب العاملين فيها للعمل برعاية الدولة لِقاء أجْر شَهريّ مضمون. جدير بالذِّكر أنّ سفر الفِرَق المسرحيّة والجَولات التي كانت تَقوم بها في أنحاء العالم العربيّ لَعِب دَورًا كبيرًا في تلاقُح التجارِب وفي إدخال المسرح إلى كثير من البلاد العربيّة التي لم تَكن تعرفه من قَبْل. فاللبنانيّ سليمان القرداحي (١٨٨٢-١٩٠٩) عمل في مصر أوّلًا ثُمّ غادر إلى شِمال افريقيا (تونس والجزائر) عام ١٩٠٧ حيث نشر المسرح هناك. وكذلك كانت لجولات فرقة المصري جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) إلى الجزائر وتونس وليبيا في أوائل العِشرينات دَورها في تعريف المُتفرِّجين هناك على الربرتوار الكلاسيكيّ الغربيّ.

في يومنا هذا نَجد عَودة في كافّة أنحاء العالَم إلى الشكل القديم في تنظيم الفِرَق المسرحيّة، وعلى الأخصّ مع ظُهور صِيغة الإبداع الجَماعيّ* التي تَقوم على توزيع المَهامّ في تحضير العَرْض على صعيد الكِتابة وإعداد النصّ، وتَتطلّب نوعًا من الانسجام بين أفراد مجموعة تَعمل معًا لفترة طويلة.

■ **الفَصْل** **Act**
Acte

انظر: التَّقْطيع.

■ **الفَضاء المَسْرَحِيّ** **The Space**
L'Espace

كلمة Espace الفرنسيّة وSpace الإنجليزيّة مأخوذتان من اللّاتينيّة Spatium بمعنى المَسافة

والامتداد اللّامحدود، وكذلك بمعنى الفُسحة الفاصلة بالمفهوم المكانيّ والزمانيّ للكلمة. في اللُّغة العربيّة تُترجَم هذه الكلمة إلى كلمة فضاء أو فَراغ أو مجال أو حَيِّز.

عالجت الفلسفة اليونانيّة مفهوم الفضاء، واعتَبرتْه وِعاءً يَضمّ عناصر تَرتبط ببعضها بعضًا بعَلاقة مكانيّة وزمانيّة. وقد اعتبر أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) الفَضاء امتدادًا يَنتظم في بُنية مُعيَّنة. فيما بعد، تَمّ التمييز بين المَوضِع أو الحَيِّز كوجود مادِّيّ هو المكان lieu، وبين الفضاء Espace أي الفَراغ الذي يُحيط بالعناصر المادِّيّة.

والتمييز بين المكان وبين الفضاء أو الفَراغ موجود أيضًا في اللُّغة العربيّة. فقد فَرَّق مُعجَم «لسان العرب» بين المكان والفضاء، وأعطى للمكان معنى الموْضِع، بينما أعطى للفضاء معنى المكان الواسع من الأرض أو العَراء الفارغ الذي لا شيء فيه. أمّا عالِم الاجتماع ابن خلدون، فقد استَخدم تعبير الفضاء بالمَعنى الاجتماعيّ للمكان، وذلك أقرب إلى مَفهوم الفضاء بالمعنى المُعاصِر حين قال في «كتاب العمران البَشري» إنّ مِساحة البيت، وهو المَسجد، كان فضاء الطائفين».

تَطوَّر مفهوم الفضاء مع تَطوُّر العلوم الدقيقة أي الرياضيّات. كما كان لتطوُّر العلوم الإنسانيّة وعلى الأخصّ البُنيويّة* والسميولوجيا* دَوره في طرح هذا المفهوم كمفهوم نقديّ، وفي النظر إلى المُكوِّن الدراميّ والفنِّيّ لنصّ ما مهما كانت طبيعته (شَفويّ أو مكتوب، رِوائيّ أو شِعريّ أو مسرحيّ) كعَلاقات بُنيويّة تنتظم في فضاءات ضِمن النصّ. من أهمّ هذه الدِّراسات أبحاث الروسيّ يوري لوتمان Y. Lotman والفرنسيّة آن أوبرسفلد A. Ubersfeld وغيرهما (انظر البُنيويّة والمسرح). كذلك فإنّ الأنتروبولوجيا* والسوسيولوجيا* وعِلم الظواهر Phénoménologie درستْ عَلاقة الإنسان بالمكان كتجسيد للعَلاقات الاجتماعيّة: فضاء العمل (المعمل) وفضاء الحياة اليوميّة (المنزل) وفضاء النُّزهة (الحديقة) وفضاء العِبادة (المسجد أو الكنيسة). كان لذلك تأثيره الواضح على الدِّراسات المسرحيّة، فقد تَمّ النظر إلى تاريخ المسرح من خِلال تقصّي عَلاقة المكان* المسرحيّ والظاهرة المسرحيّة ككلّ بالسِّياق الاجتماعيّ والأنتروبولوجيّ الذي تَتِمّ به (دراسات الباحث الفرنسيّ جان دوڤينيو J. Duvignaud وغيره).

الفَضاء في المَسْرَح:

لِمَفهوم الفَضاء في المسرح دَلالات وتَجلِّيات عديدة. وخُصوصيّته تَنبُع من كون المسرح يُشكِّل نُقطة التلاقي بين الأدب والفنّ والمُمارَسة الاجتماعيّة. فهو كنصّ جُزء من الأدب يَخضع لمَعايير التحليل الأدبيّ، وهو كعَرْض يُعتبَر مُمارَسة اجتماعيّة (اللقاء والاحتفال)، وهو كفنّ يَقوم على الفُرْجة *le Spectaculaire* والتوضُّع في المكان، ويَستعير الكثير من أدواته من فنون أخرى كالتصوير والعَمارة.

والفضاء كما الزمن* في المسرح، مفهوم مُركَّب بسبب وجود زمانين ومكانين: زمان ومكان العَرْض، ولهما في هذه الحالة وجود مادِّيّ (مكان العَرْض والفُرجة والتجمُّع البشريّ، وامتداد العَرْض كزمن مُقتطَع من الزمن اليوميّ المُعاش)، وزمان ومكان الحدث الدراميّ المعروض على الخشبة* وما يُرجَعان إليه. نتيجة لهذا التراكب، يَتِمّ التمييز في المسرح بين:

الفضاء المسرحيّ *Espace théâtral*، وهو تعبير يُستخدم للدّلالة على أي موضِع يُقدَّم فيه عَرْض مسرحيّ (صالة المسرح أو الساحة أو الشارع إلخ)، أي المكان المسرحيّ *Lieu théâtral* بعَلاقته بمكان أوسع هو المدينة أو القرية أو الكنيسة أو المعمل. والتداخُل بين الفضاء المسرحيّ والفضاء الأوسع الذي يتوضَّع فيه له دَلالة بغَضّ النظر عن طبيعة العَرْض المسرحيّ. وفي نفس الوقت يَكون للعَلاقات التي تتشكّل ضِمن الفضاء المسرحيّ بين مُختلِف الفضاءات التي يَحتويها (وهي الفضاء الدراميّ الذي يَتشكّل على خشبة المسرح وفضاء المُتفرِّج*) تأثيرها على وضع العَرْض ومعناه، لأنّ بُنية هذه العَلاقات تَعكِس بُنية العَلاقات ضِمن المجتمع المَعنيّ، وأفضل مثال على ذلك العُلبة الإيطاليّة*.

الفضاء الدراميّ *Espace dramatique*، وهو العالَم الذي يَرسمه نصّ المسرحيّة من خِلال الحِكاية* التي يَرويها. وهذا الفضاء هو فضاء الصِّراع* بين القُوى الفاعلة* الذي يُشكِّل البُنية العميقة للنصّ، ويَتجلّى بشكل ما في البُنية الظاهريّة عَبر العَلاقات المكانيّة المُتولِّدة عن الصِّراع حَسَب رأي يوري لوتمان وآن أوبرسفلد.

والفضاء الدراميّ ليس مُكوِّنًا مسرحيًّا بحتًا، ووجوده لا يَقتصر على النصّ المسرحيّ وإنّما نَجده في الشِّعر واللوحة، وكلّ ما يُصوِّر عَلاقات بين قُوى مُختلِفة. لكن في حين يتشكّل الفضاء في الأدب المقروء ويأخذ بُعده المكانيّ من خِلال عمليّة التخيُّل، فإنّ الفضاء الدراميّ في العَرْض المسرحيّ يأخذ بُعدًا ملموسًا من خِلال عناصر مَرئيّة (عناصر الديكور* مَثلًا) ومسموعة (الأصوات) تتوضّع في مكان مادّيّ وملموس هو الخشبة.

الفضاء على الخشبة *Espace scénique*، هو ذلك الجُزء من الفضاء المُتخيَّل الذي يَتحقّق بشكل ملموس ومَرئيّ على الخشبة. أي أنّه مكان الحدث *Lieu de l'action* الذي يُصوِّره النصّ ويُمكن أن تُستَشَفّ أبعاده من خِلال الإرشادات الإخراجيّة*، وكلّ ما في الحِوار* من عَلامات دالّة على المكان (ظروف المكان، الاستعارات والتشابيه التي تَرتبط بصُوَر مكانيّة)، ويَتِمّ تصويره فِعليًّا على الخشبة بعناصر الديكور والأكسسوار* وحركة* المُمثِّل. وهذا الفضاء المَرئيّ لا يُمكن فصله عن فضاء آخَر يُفترَض وجوده خارج الخشبة ويُشكِّل امتدادًا لها هو الفضاء خارج الخشبة *Espace extra-scénique* أي المكان الذي تُرجِع إليه الكواليس* كامتداد للفضاء المَرئيّ، أو أيّ مكان أبعد يُوحي به الحِوار (مدينة باريس في مسرحيّة «بستان الكرز» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤)، أو الفضاء المِحوَريّ الذي تَتركّز عليه كل الأحداث الدراميّة (فلورنسا المدينة والشخصيّة في مسرحيّة «لورنزاتشيو» للفرنسيّ ألفريد دو موسييه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧). وهذا الفضاء هو ما يُطلَق عليه اسْم الفضاء المُفترَض *Espace virtuel* لأنّه لا وجود ملموسًا له، وإنّما يُوحى بوجوده من خِلال الحوار أو من خِلال أصوات أو عَلامات أخرى تُرجِع إليه على الخشبة.

وهذا الفضاء المَرئيّ على الخشبة يُشكِّل نُقطة التلاقي بين النصّ والعَرْض، وبين الفضاء المسرحيّ والفضاء الدراميّ ويُدركه المُتفرِّج بحواسّه. وهو فضاء دالّ يَتشكّل من مُجمَل عَلامات العَرْض وله وظيفة إرجاعيّة. ذلك أنّ المُتفرِّج، وعلى مدى الامتداد الزّمنيّ للعَرْض يَتعرّف على العناصر الموجودة على الخشبة مهما كان وضعها، ويُرجِعها إلى شيء ما في الواقع.

كذلك فإنّ لهذا الفضاء وظيفة شِعريّة تَنبُع من التداعيات الذاتيّة التي تَتولّد لَدى مُنفِّذ العمل، وتَفترِض تداعيات أُخرى ذاتيّة عند المُتفرِّج وهذا ما يُسمّى الفضاء الداخليّ ***Espace intérieur***.

والفضاء المرسوم على الخشبة هو فضاء مُحاكاة. وهذه المُحاكاة* تَتِمّ بالتصوير وبحركة المُمثِّل التي تُشكِّل ما يُسمّى بالفضاء اللّعِبيّ ضِمن حَيِّز الأداء، مع تفاوُت في نسبة سيطرة هذا البُعد أو ذاك حسب طبيعة العمل المَسرحيّ.

الفضاء اللّعِبيّ ***Espace ludique***: ويُسمّى أيضًا فضاء الحركة أو فضاء التمثيل. وهو الفضاء الذي يَرسُمه المُمثِّل بحركته وصوته في حَيِّز اللعب ***Aire de jeu***. وهذا الفضاء هو فضاء مُتحرِّك سريع التغيُّر لا يَتحدَّد بحدود، على العكس من العناصر الثابتة على الخشبة مثل الديكور. وهو عكس فضاء المُحاكاة الذي غالبًا ما يَتكوّن من خِلال التصوير. لكنّه أيضًا وبسبب حركيّته ومُرونته قابل لاستيعاب أيّة إضافات جديدة، فهو مَثلًا يُمكن أن يَمتدّ إلى حَيِّز المُتفرِّجين إذا استخدمه المُمثِّل في أدائه.

والاهتمام بالفضاء اللّعِبيّ أمر حديث نسبيًّا ارتَبط بمُحاولة تحديث المسرح، وتَأثّر بالدِّراسات الأنتروبولوجيّة الحديثة التي تَطرّقت إلى عَلاقات التباعُد والتقارُب بين المُمثِّلين، أي التشكيل الحَرَكيّ الذي يَرسُمه مُجمَل الأداء*، وإلى الفضاء الذي يُرسَم حول جسد المُمثِّل ويتشكّل من خِلال حركته على الخشبة وعَلاقة جسده في الفَراغ بأجساد بَقيّة المُمثِّلين، بالإضافة إلى تأثير شكل المكان على الإدراك* والتلقّي، وهذا ما تَطرّق إليه عِلم التجاوُر أو البَونيّة ***Proxémique*** الذي وَضع أسسه عالِم الأنتروبولوجيا الأمريكيّ إدوارد هال **E. Hall**، وعِلم الحركة ***Kinésique*** الذي يَبحث في التواصُل* من خِلال الحركة وتعابير الوجه، وطوَّره عالِم الأنتروبولوجيا الأمريكيّ راي بيردويستل **R. Birddwhistell** والتعامُل مع الفضاء بمُكوِّناته، ومن خِلال هذا التصور الجديد، أدّى منذ بِداية القرن العشرين إلى فتح آفاق جديدة في مجال الإخراج* والسينوغرافيا*، وعلى مُستوى استقبال* العَرْض والقِراءة النقديّة للمسرح:

كان لتأثُّر بعض المُخرِجين، وعلى الأخصّ الروسيّ فسيفولود ميرخولد **V. Meyerhold** (١٨٧٤-١٩٤٠) والنمساويّ ماكس راينهاردت **M. Reinhardt** (١٨٧٣-١٩٤٣) وغيرهما بالبنائيّة* والتكعيبيّة* وبمدرسة الباوهاوس **Bauhaus** دوره في التخلُّص من الديكور التقليديّ القائم على تنفيذ قواعد المنظور*، وفي الخُروج بالعَرَض من العَمارة المسرحيّة* التقليديّة (انظر المسرح التحريضيّ والمسرح السياسيّ ومسرح الشارع)، وفي استثمار العَلاقة بين فضاء الفُرجة وفضاء اللّعِب بشكل مُغايِر، (وهذا ما دعا إليه الفرنسيّ أنطونان آرتو **A. Artaud** (١٨٩٦-١٩٤٨)، وفي استثمار أبعاد الفضاء في تَناقُضاتها (مفتوح/مُغلَق - فوق/تحت إلخ) بشكل دراميّ.

في مرحلة لاحِقة تعامل الإخراج* المسرحيّ المُعاصِر مع الفضاء الدراميّ بشكل جديد. فبدلًا من الاكتفاء بتجسيد المكان الذي تَدلّ عليه الإرشادات الإخراجيّة، صار من الممكن تصوير بُنية العمل والعَلاقات بين الشخصيّات والقُوى هندسيًّا على الخشبة، وهذا خِيار إخراجيّ. ففي العَرْض الذي قَدَّمه المُخرِج الفرنسيّ ميشيل هرمون **M. Hermon** (-١٩٤٨) لمسرحيّة «فيدرا» للفرنسيّ جان راسين **J. Racine** (١٦٣٩-١٦٩٩)، كان المكان المرسوم على

الخشبة يُمثّل مَتاهة تُوحي بالفضاء الدراميّ للمسرحيّة أكثر من كونه ترجمة للإرشادات الإخراجيّة المَذكورة في النصّ.

انظر: المكان المسرحيّ، العَمارة المسرحيّة، الزمن في المَسرح، البُنيويّة والمَسرح، السينوغرافيا.

■ الفِعْل الدّراميّ Action

Action

الفعل الدراميّ هو مُحصِّلة أفعال الشخصيّات وتَطوُّر الأحداث التي تَتِمّ على الخشبة وخارجها. وهو بذلك يُشكِّل ديناميكيّة مُعيَّنة لأنّه انتقال من وضعٍ إلى آخَر من بِداية المسرحيّة إلى نهايتها.

كلمة Action في اللُّغتين الفرنسيّة والإنجليزيّة مُشتقّة من الكلمة اللّاتينيّة Actus المأخوذة من فعل Agere الذي يَعني يَعْمَل أو يَتَصَرّف. وهذه الكلمة مُرتبِطة بالمَعنى القديم لكلمة Dramatizo التي كانت تعني حَرفيًّا عند اليونان مثَّل على خشبة المسرح.

في اللُّغة العربيّة تُرجِمت كلمة Action إلى حَدَثْ وعَمَلْ وأداء وموضوع وفِعْل. ومع أنّ كلمة حدث أوضح لأنّها تَتعلّق بما يَحدث، وقد دَرج استعمالها عند التطرُّق إلى الوَحَدات الثلاث* ومن بينها وَحدة الحدث، إلّا أنّ كلمة الفعل أكثر دِقّة وشُموليّة لأنّها تَدلّ على ما يَتأتّى عن انتظام قُوى فاعلة في مواقع مُتغيِّرة تَرسُم مَسار المسرحيّة، وهذا ما يُبرِّر تسمية نَموذج القُوى الفاعلة* التي تَمّ اشتقاقها في اللغات الأجنبيّة والعربيّة من نفس الجَذْر (فَعَلَ)، ويُعْتَبَرُ هذا النّموذج أفضل مُعبِّر عن مَسار الفعل الدراميّ في المسرحيّة.

اعتَبر أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) في كتابه «فنّ الشِّعر» أنّ الفِعْلَ هو العُنصر الذي يُميِّز «الشِّعر الدراميّ» عن «الشِّعر المَلحميّ»، وذلك في مَعرِض تَمييزه بين أسلوبين في المُحاكاة*: مُحاكاة الفعل بالفعل Mimesis/Praxis ومُحاكاة الفعل بالرِّواية عنه. وقد قال: «قد تَقع المُحاكاة تارة بطريق القِصص (السَّرْد)/.../ وتارة بأن يَعرِض أشخاصه جميعًا وهم يَعملون ويَنْشطون (الفعل)». كما بيّن أرسطو أنّ «التراجيديا* ليست مُحاكاة للأشخاص بل للأعمال /.../، والغاية هي فعل ما وليست كَيفيّة ما/.../. والتراجيديا هي مُحاكاة لفعل، وهي إنّما تُحاكي الفاعلين عن طريق مُحاكاة الأفعال» (فنّ الشِّعر، الفصل السادس).

عَرَفَ الخِطاب النقديّ على مدى تاريخه ارتباكًا فيما يَتعلّق بتحديد مفهوم الفعل في المسرحيّة لتجاوُره وتَماسّه مع مفاهيم أُخرى مثل الحَبْكة* والحِكاية*. وقد تَعود هذه الإشكاليّة لكون أرسطو استَخدم كلمة واحدة للتعبير عن كلّ هذه المفاهيم هي كلمة Mythos التي اعتبرها المادّة الأوّليّة التي تَستنِد إليها المسرحيّة، وفي نفس الوقت طريقة نَظْم عناصر هذه المادّة (نظم الأفعال). وقد استخْدَمَت الترجمات المُختلِفة لكتاب «فنّ الشِّعر» في ما بعد تعابير مُتبايِنة ومُختلِفة لكلمة Mythos منها Intrigue/Fable/ Action في اللُّغة الفرنسيّة، وPlot/Story/ Action في اللُّغة الإنجليزيّة.

مَيَّزَت الدِّراسات الحديثة، ولا سِيَّما المُنبثِقة عن السميولوجيا* والبُنيويّة* المُتعلِّقة بالسَّرْد الرِّوائيّ (غريماس Greimas، بارت Barthes، بروب Propp، برومون Bremond، أوبرسفلد Ubersfeld) بين هذه المفاهيم من خِلال طرحها المُغاير لمفهوم الشخصيّة* في اختلافها عن القُوّة الفاعلة *Actant*، وبالتالي طَرحت

هذه الدِّراسات الفَرْق بين الفعل الدراميّ والحَبْكة والحِكاية من خِلال العَلاقة بين بُنية عميقة وبُنية سطحيّة في العمل، ومن خِلال تَوضُّع كلٍّ من هذه المفاهيم ضِمن هذه المُستويات. فقد اعتَبَرت هذه الدِّراسات أنّه لا يُمكن المُطابَقة بين الفعل والحِكاية والحَبْكة. فالحَبْكة تَتعلّق بأفعال الشخصيّات ورغباتها وصِفاتها، وهي التجسيد الملموس للفعل على مُستوى البُنية السطحيّة، ويُمكن أن تَغيْبَ في المسرحيّة أو تتطابق تمامًا مع الفعل (انظر الحِكاية والحَبْكة). أمّا الفِعل (والحِكاية هي المُعبَّر عنه على مُستوى السَّرْد)، فيَشمُل كافّة التحوُّلات التي تَطرأ على العناصر المُكوِّنة للمسرحيّة مِثل الشخصيّات والمكان* والزمن*، وهو يَتحدَّد من خِلال العَلاقات المُتغيِّرة بين القُوى الفاعلة التي تَتوضَّع في البُنية العميقة. والحِكاية في تطوُّر النظرة إليها عِبر تاريخ المسرح تَرتبط بالحَبْكة، لأنّها تَطْرَح في عَلاقات زمنيّة ما تَطرحه الحَبْكة في عَلاقات سببيّة، وبالتالي يُمكن تَقصّيها في البُنية السطحيّة. لكنّها يُمكن أن تَتوضّع أيضًا في البُنية العميقة وتَرتبط بالفعل لأنّها تَتحدَّد من خِلال أفعال الشخصيّات. وعندما حدَّدَ أرسطو أنّ فعل الشخصيّة يَطغى على صِفاتها، فقد طابق بين الحِكاية والفعل. أمّا الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)، فقد وَضَع الفِعل ضِمن الحِكاية في طرحه للعَلاقة الجَدَليّة بين صِفة الشخصيّة وفعلها.

ديناميكيّة الفِعْل:

من الصِّفات الأساسيّة للفعل الدراميّ كونه ديناميكيًا. فهو في صَيرورته يَصوغ التسلسُل المَنطقيّ والزمنيّ لمُختلِف المواقف التي تَنتقل من وضع مُستقِرّ إلى خَرْق لهذا الوضع عِبر تَطوُّر الحِكاية من بِداية إلى نهاية. وهذا ما تَحدَّث عنه أرسطو بخصوص الانقلاب* كمرحلة حاسمة في البِناء الدراميّ. وديناميكيّة الفعل في المسرح الدراميّ كما تَطوَّرَ فيما بعد تَرسُم خَطًّا هَرَميًّا يَتّجه بتصاعُد من خلال الصِّراع* ووجود العائق* نحو تعقيد مُعيّن في الذُّروة* ثُمّ يَهبِط نحو حَلّ (انظر هَرَم فرايتاغ في كلمة ذُروة).

كذلك فإنّ ديناميكيّة الفعل الدراميّ تَتجلّى عمليًّا في تَغيير استراتيجيّة المواقع عند القُوى الفاعلة أو في الانتقال من نَموذج قُوى فاعلة إلى نموذج آخر ضِمن نَفْس المسرحيّة.

لكنّ الفعل الدراميّ لا يَتجلّى بالضرورة في أفعال الشخصيّات على الخشبة فقط، إذ يمكن أن يَكون الكلام بَديلًا عن الفعل، وهذا ما نَجده خاصّة في التراجيديا الإنسانيّة* في عصر النهضة والتراجيديا الكلاسيكيّة حيث «إنّ تتكلم يعني أن تفعل»، وحيث يأخذ الكلام Logos مكان الفعل Praxix كما بَيَّن الباحث الفرنسيّ رولان بارت في كتابه «دراسات نقديّة». يُمكن أن نَجد مِثالًا واضحًا على ذلك في مسرحيّة «فيدرا» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) حيث يُشكِّل البَوح والاعتراف لُبّ العمل الدراميّ، وفي مسرحيّة «هاملت» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) حيث تَحتلّ الصَّدارة إشكاليّة «أن نكون = أن نفعل، أو لا نكون = لا نفعل».

من جانب آخَر، فإنّ الفعل الدراميّ لا يَشمُل ما يَحدُث على الخشبة فقط (فعل مَرئيّ)، وإنّما ما يُمكن أن يَحدث خارجها (فعل غير مَرئيّ)، ويُعَبَّر عنه حينئذ من خِلال السَّرْد* أو التبليغ. وقد لاءمت هذه الصيغة المسرح الكلاسيكيّ الذي يَخضع لقواعد صارمة منها قاعدة حُسْن

اللّياقة*، ومنها قاعدة وَحدة الفعل ووَحدة المكان والزمان (التبليغ عن موت هيبوليتس بدل عَرْضه على شكل فعل يَتِمّ على الخشبة في مسرحيّة فيدرا لراسين). كذلك يُمكن أن يُقْطَع تسلسُل المَسار الديناميكيّ للفعل من خِلال مُداخلات الجوقة* مَثَلًا، أو من خِلال إدخال الفواصل* الغِنائيّة أو الراقصة.

والواقع أنّ أرسطو تَحدَّث عن شروط للفعل منها أنْ يَكون واحدًا، دون أن يَنفي ذلك وجود أفعال ثانويّة تَصبّ جميعها في الفِعل المركزيّ (انظر الوَحدات الثلاث). في بعض الحالات يُمكن أن تَخلو المسرحيّة من الأحداث، لكنّ ذلك لا يعني غياب الفعل. وقد استَثمر المسرح الحديث هذا الجانب وطَرَح من خِلاله تساؤلات مسرحيّة بَحتة وفلسفيّة. ففي مسرحيّة «في انتظار غودو» للإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، يَكون انتظار حصول شيء ما هو الفعل الدراميّ، كما تَكون البُنية التكراريّة التي تَخلُقها العودة إلى نقطة الانطلاق في الفعل الدراميّ مَجالًا لتساؤلات تَصبّ في المعنى العامّ لمسرح العَبَث*.

هُناك حالات أخرى يَكون الفعل الدراميّ فيها داخليًّا يَقوم على اجترار ذِكريات من الماضي بانتظار الفِعل، وهذا ما نَجده على سبيل المِثال في مسرحيّة «بستان الكرز» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤). وهو أمر دلاليّ أيضًا لأنّه يَكشِف عدم القُدرة على الفعل. وتحليل الفعل بهذا الشكل يَنطبق على المسرح الغربيّ والمسرح الدراميّ بشكل عامّ، في حين أنّ المسرح الذي يَدخل في قالَب سَرْديّ لا يَقوم على ديناميكيّة تصاعُد الفعل، وهذا ما نَجده في المسرح الشرقيّ* التقليديّ، وعلى الأخصّ المسرح الهنديّ، وفي المسرح المَلحميّ* الذي يَرتكِز على السَّرْد كعُنصر أساسيّ، وفيه تتطابق الحِكاية والفعل في غياب الحَبْكة (انظر دراميّ/ مَلحميّ).

انظر: الحِكاية، الحَبْكة، نَموذج القُوى الفاعلة.

■ فنّ الشِّعْر **Poetics**

Art Poétique

تسمية فنّ الشِّعر مأخوذة من اللّاتينيّة Ars Poetica. وقد استَخدم أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) تعبير «فنّ الشِّعر» للدَّلالة على المَنهج الذي طَرحه لوصف الأجناس الأدبيّة ومنها الشِّعر الدراميّ.

وكلمة Poiêsis اليونانيّة كانت تعني الإبداع، ومنها الصِّفة poiêtikos وpoeticus التي تعني ما يَتعلّق بالشِّعر أو الشاعر، وعنها تأتّت في الفرنسيّة والإنجليزيّة صِفة الشِّعريّ /Poetic Poétique.

وتعبير «الشِّعر التراجيديّ» Poésie tragique الذي استخدمه أرسطو في كتابه «فنّ الشِّعر» للحديث عن التراجيديا يعني فِعليًّا النصّ المَسرحيّ لأنّ المسرح كان يُكتب شِعرًا. وهذا هو سبب النظرة التي سادت طويلًا إلى المسرح كجِنس من أجناس الأدب، للنصّ فيه طابَع أدبيّ ومكانة هامّة. في يومنا هذا تَغيَّرت النظرة إلى المسرح وصار يَتِمّ الحديث عن الفنّ المسرحيّ *Art théâtral* في شُموليّته، أي كنصّ وكعَرْض معًا.

في اللُّغة الفرنسيّة يَتِمّ التمييز بين الشِّعريّة Le Poétique وهي مَجال دِراسة الشِّعر حَصرًا وتَقصّي ماهيّته وجوهره وقواعد نَظمه، وبين المَنهج العامّ لتحليل الآداب والفنون La poétique. فبعد ظهور الدِّراسات اللُّغويّة،

وعلى الأخصّ البُنيويّة* والسميولوجيا* التي سَعت إلى فهم النصوص وتحليلها ضِمن نظريّة عامّة تَشمُل كلّ الأجناس والأنواع وتَنصبّ على دِراسة الخِطاب الأدبيّ أو الفنّيّ، حَصل انزلاق في مَعنى مُصطلَح La poétique كنظريّة للأنواع، واكتسب مَعنى جديدًا هو دراسة أشكال الخِطاب* ضِمن مَنهج ما مِثل السميولوجيا.

يُمكن تعريف فنون الشِّعر المُختلِفة في تاريخ المسرح (من أرسطو حتّى بريشت) بأنّها بحوث تَضع قواعد* الكِتابة المسرحيّة من خِلال تَصوُّر مُسبَق للعَرْض المسرحيّ. ويُشكِّل كلّ منها نَظريّة في التأليف المسرحيّ لأنّها عالجت شروط الكِتابة وجَماليّات المسرح من خِلال تحديد هدف المسرح (التطهير* والتعليم أو المُتعة*)، وعَلاقته بالواقع (المُحاكاة*، مُشابَهة الحقيقة*)، ومن خِلال المنظور السائد للجَمال وللفنّ بشكل عامّ.

أهمّ هذه البُحوث:

«الجمهوريّة» لأفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ق.م)، وهو نصّ كتبه بين ٣٨٩-٣٦٩ق.م، و«فنّ الشِّعر» لأرسطو الذي كتبه عام ٣٣٠ق.م، و«فنّ الشِّعر» للرومانيّ هوراس Horace (٦٥ق.م-٨م)، ومُختلِف فنون الشعر التي ظهرت في عصر النهضة، ومنها ما كتبه الإيطاليّان سكاليغر Scaliger (١٤٨٤-١٨٥٨) وكاستلفترو Castelvetro (١٥٠٥-١٥٧١) وغيرهما، و«فن الشِّعر» (١٦٧٤) للفرنسيّ نيقولا بوالو N. Boileau (١٦٣٦-١٧١١)، و«بحث في الشِّعر الدراميّ» (١٦٨٨) للإنجليزيّ جون درايدن J. Dryden (١٦٣١-١٧٠٠)، ومُراسَلات الألمانيّين ولفغانغ غوتة W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وفريدريك شيللر F. Shiller (١٧٥٩-١٨٠٥) حول الفَرق بين الشِّعر الدراميّ والشِّعر المَلحميّ في القرن الثامن عشر، و«حِوار حول الشِّعر» (١٨٠٨) للألمانيّ أوغست شليغل A. Schlegel (١٧٦٧-١٨٤٥)، و«دراماتورجيّة هامبورغ» التي كتبها الألمانيّ غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) بين ١٧٦٧ و١٧٦٩، وكِتابات الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) المُختلِفة حول المسرح، و«فنّ الشِّعر الفرنسيّ» (١٧٦٣) للفرنسيّ جان فرانسوا مارمونتيل J.F. Marmontel (١٧٢٣-١٧٩٩)، و«عِلم الجَمال» (١٨٣٢) للفيلسوف الألمانيّ فردريك هيغل F. Hegel (١٧٧٠-١٨٣١)، و«مُقدّمة كروميل» (١٨٣٧) للفرنسيّ ڤكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥)، و«تِقنيّات الدراما» (١٨٦٣) للألمانيّ غوستاف فرايتاغ G. Freytag (١٨١٦-١٨٩٥). كذلك يُمكن أن تدخل ضِمن فنون الشِّعر كِتابات الألمانيّين فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) وبرتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) حول المسرح. في الشرق الأقصى يُعتبر كتاب «الباهاراتا» الذي ظهر في القرن الأوّل الميلادي أقدم كتاب يَبحث في المسرح في الهند، وبعده التعاليم التي وضعها اليابانيّ زيامي Zeami (١٣٦٣-١٤٤٣) في القرن الرابع عشر ميلادي حول مسرح النو*.

كان كتاب فَنّ الشِّعر لأرسطو وصفًا لقواعد الكتابة والعَرْض انطلاقًا من أمثلة مُحدّدَة استقاها من تقاليد المسرح اليونانيّ. وفيه يَطرح الشروط المُثلى للكتابة الدراميّة الجَيِّدة من خِلال تحليل عناصرها ومراحلها. لكن فيما بعد، وعندما صار كِتاب أرسطو مَرجِعًا يُحتذى، اعتُبرت هذه الشروط مَعايير، بل وصارت قواعد مُلزِمة. وقد خضع نصّ أرسطو نفسه للشُّروح والتعليقات ضِمن توجُّه المذهب الإنسانيّ في عصر النهضة

لتقليد القدماء، واستنادًا إليه ظهرت فيما بعد كتب فنّ الشّعر المُختلِفة التي تابعت نَفْس خطّ أرسطو أو انتقدته، بما في ذلك كتابات بريشت الذي انتقد ما أسماه المسرح الإرسطاليّ*. وقد ظلّت فنون الشّعر المُختلِفة تُشكّل المَرجِع الأساسيّ في دِراسة جَماليّات المَسرح حتّى ظهور عِلم الجَمال* مع الألمانيّ باومغارتن Baumgarten في القرن التاسع عشر (انظر عِلم الجَمال والمسرح).

يَلتقي فنّ الشّعر مع استطيقا المسرح Esthétique théâtrale من حيث أنّهما يُعْنَيان بتوصيف المادّة الدراميّة انطلاقًا من المنظور الجَماليّ السائد. لكن في حين أنّ فنّ الشّعر يَدخل في تفاصيل شروط الكتابة وقواعد تأليف النصّ وتحويله إلى عَرْض على الخشبة، ويَطرح العمل المسرحيّ ضِمن التصنيفات الواسعة للأنواع* المسرحيّة، فإنّ استطيقا المسرح تُوضَع المسرح في إطار فنّيّ وفلسفيّ أوسع وتَربِطه ببَقيّة الفنون والآداب.

انظر: عِلم الجَمال والمسرح، القواعد المسرحيّة. النقد المسرحيّ.

■ **الفواصل** **Interludes**

Intermèdes

الفواصل تسمية عامّة تَشمُل أنواعًا عديدة من العُروض والمَشاهد القصيرة والمَقاطع الموسيقيّة والغِنائيّة أو الراقصة التي ظهرت تاريخيًّا في المسرح وفي تقاليد الفُرجة في الشرق والغرب بأشكال مُختلِفة واكتسبت تسميات مُتعدِّدة. من هذه الفواصل ما عَرف تطوُّرًا تاريخيًّا مُحدَّدًا بحيث اكتسب هُوِّيَّته الخاصّة وتكرّس ضِمن الأنواع* المسرحيّة، ومنها ما ظَلّ على شكل مَقاطع تَتخلّل العُروض المسرحيّة، ومنها ما كان ظاهرة عابرة واختفى مع الزمن.

قد تكون أصول بعض هذه الفواصل في العُروض التي كانت تُقدَّم في الاحتفالات الشّعبيّة والكرنفالات، والتي تَحوَّل جُزء منها إلى فِقْرات قصيرة مُستقِلّة ذات وَحدة عُضويّة صارت تُقدَّم خِلال المآدب المَلَكيّة في القُصور، وأشهرها الفواصل التنكُّريّة المعروفة باسْم مسرحيّات التنكُّر الساخر Mummers play التي أفرَزتْ عُروض الأقنعة* في إنجلترا، ومن ثَمّ دخلت على العُروض المسرحيّة ذات الطابَع الجادّ.

وللفواصل وظيفة دراميّة لأنّها تُساهم في التخفيف من وطأة العَرْض الطويل والجِدّيّ كما هو الحال بالنسبة للفارْس* (المَهْزلة) التي كانت تُقدَّم ضِمن عُروض الأسرار* الدينيّة في فرنسا، وكذلك الأمر بالنسبة للكيوغن* اليابانيّ الذي يُشكِّل مُحاكاة تَهكُّميَّة* لمسرحيّات النو* الجِدّيّة، وللفواصل المُرتَجلة ذات طابَع الغروتسك* التي تَتحدّث عن البُطولات بشكل ساخر في مسرح جزيرة جاوة الإندونيسيّة.

على المُستوى التِّقنيّ كانت الفواصل ضرورة عَمليّة لفسح المَجال لتغيير الديكور* في غياب السّتارة* والإضاءة* حين كان العَرْض يُقدَّم في الهواء الطَّلْق، ولإعطاء المُمثِّلين فُرصة للراحة ولتبديل المَلابس في العُروض الطويلة. ولهذا تُعتبر الفواصل شكلًا من أشكال التقطيع* يُعادل الاستراحة في يومنا هذا.

يُمكن أن تكون الفواصل عِبارة عن مقاطع موسيقيّة تَفتتِح العَرْض أو تَتخلّله، كما هو الحال بالنسبة لموسيقى السّتارة *Curtain music* و-Act tunes التي يَرِد ذكرها في الإرشادات الإخراجيّة* لبعض نصوص الدراما الإليزابثيّة *Drame élisabéthain*. كذلك يُمكن أن تكون الفواصل على شكل وَصلات غِنائيّة كما في

المسرح العربيّ في بِدايات القرن، أو مَقاطع راقصة كما هو الحال في الكوميديا باليه *Comédie Ballet* في المسرح الفرنسيّ. كما يُمكن أن تكون الفواصل مُجرَّد مَقاطع كلاميّة فُكاهيّة تَحتوي على سلسلة من النّكات يُلقيها المُؤلِّف أو المُمثِّل قَبْل بِداية المسرحيّة أو بين الفصول كما كان يَفعل المصري يعقوب صنوع (١٨٢٩-١٩١٢) والسوري عبد اللطيف فتحي (١٩١٦-١٩٨٦)، وتَحوّلت إلى تقليد لإقبال الجُمهور عليها. كذلك يُمكن أن تكون الفواصل عِبارة عن مَشهد تمثيليّ قد يَصل إلى حَدّ تكوين مسرحيّة مُتكامِلة كما هو الحال بالنسبة للفارْس والكيوغن، ولما يُسمّى في إنجلترا مزحة *Droll*، وهي نوع من العُروض يُقدَّم فيه مَشهد مُقتطَع من مسرحيّة معروفة (انظر الاسكتش).

وبشكل عام يُمكن تصنيف الفواصل إلى نوعين: الفواصل الاستهلاليّة والفواصل الوسيطة.

الفَواصِل الاسْتِهْلاليّة:

في بعض الأحيان كانت الفواصل تُقدَّم في بِداية المسرحيّة وتُشكِّل نوعًا من الاستهلال* أو التوجُّه للجُمهور*. وهي في هذه الحالة تُعطي الكاتب إمكانيّة التواصُل بشكل مُباشَر مع الجُمهور* ليُحاوره حول العمل الذي يَكتبه. من أشهر الفواصل الاستهلاليّة ما يُسمّى لوا *Loa* في المسرح الإسبانيّ، وكانت تأتي على شكل مونولوغ* أو مسرحيّة قصيرة يَتعلّق موضوعها بموضوع المسرحيّة المُقدَّمة. وهناك أيضًا ما يسمّى رفع السِّتارة *Lever de rideau* وهي مسرحيّة من فصل واحد يُمكن أن تكون هَزليّة كانت تُقدَّم قبل العَرْض المسرحيّ، وشاع تَقديمها في القرن التاسع عشر في فرنسا ثُمّ انحسرت في المسرح الحديث.

من الفواصل الاستهلاليّة أيضًا الاستعراض الافتتاحيّ *Parade*، وهي مَشاهد استعراضيّة كانت تُقدَّم خارج أبواب المسرح لِجَذْب الجُمهور. في نهاية القرن السابع عشر في فرنسا صارت هذه العُروض تُقدَّم في مَسارح الأسواق* وشَكّلت عَرْضًا مُتكامِلًا قريبًا من الكوميديا ديللارته*. في القرن الثامن عشر، صارت تسمية Parade تُطلَق على مسرحيّات قصيرة فيها بَذاءة ولَعب بالألفاظ. وقد كَتَب في هذا النوع كُتّاب معروفون نذكر منهم الفرنسيّين آلان رينيه لوساج A.R. Lesage (١٦٦٨-١٧٤٧) وبيير كارون دو بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩). في القرن التاسع عشر استعادت هذه العروض منحاها القديم، ودرجت من جديد عادة تقديمها على أبواب المَسارح. وقد أدخل المسرحيّ الإيطاليّ داريو فو Dario Fo (١٩٢٦-) هذا النوع من الفواصل الاستهلاليّة في مسرحه وذلك لطابعَها الحَيويّ وشكل العَلاقة الذي تَبنيه مع الجُمهور، وكذا فعل المصريّ حسن الجريتلي (١٩٤٨-) في عرض «غزير الليل» (١٩٩٥).

الفَواصِل الوَسيطَة:

تسمية فواصل وسيطة هي ترجمة لمُصطَلَحي intermedio وintermezzo في اللغة الإيطاليّة. والإنترمزو *Intremezzo* هي مَشاهد مُضحِكة وخفيفة كانت تُقدَّم بين الفصول في عَرْض جِدّيّ أو في الأوبرا* في المسرح الإيطاليّ في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، وفي بعض الأحيان كانت تُقدَّم كمَشاهد مُستقِلّة في المآدب والحَفَلات المَلَكيّة. وغالبًا ما كانت مواضيعها مُستقاة من المسرح الكلاسيكيّ ومن الأساطير.

من أشهر الفواصل الوسيطة أيضًا ما يُعرَف في إسبانيا باسْم الباسو **Paso**، وهي كلمة تعني بالإسبانيّة الخُطوة أو المرحلة، كما تعني المَحفِل الذي تُرفع عليه صُوَر أو تماثيل المسيح والعذراء والقدّيسين. وأصول الباسو في المواكب الدينيّة حيث كانت تُشكِّل مَقاطع ترفيهيّة ضِمن احتفالات درب الآلام في إسبانيا. وقد أُطلقت تسمية الباسو في القرن السادس عشر على مَشاهد مُضحِكة قصيرة تَحوّلت إلى نوع من المسرحيّات القصيرة تُشبه في تركيبتها الكوميديا ديللارته الإيطاليّة، لأنّها تَقوم على وجود الشخصيّات النَّمَطِيّة* المعروفة من المُتفرِّجين، وعلى حَبْكة* بسيطة وحِوار* مُتوفز وسريع. من أهمّ الشخصيّات التي أفرزتها هذه الفواصل شخصيّة بوبو أو المُهرِّج* الريفي الذي تَحوَّل إلى شخصيّة غراسيوزو الشَّعبيّة المعروفة في المسرح الإسبانيّ. وقد أفرَزتْ هذه العُروض نوعًا آخَر من الفواصل في إسبانيا يُطلق عليه اسْم الإنتريميس **Entremes**، وهي مَشاهد دراميّة ترفيهيّة كانت تُقدَّم خِلال المآدب، أصولها في المَشاهد التي كانت تُقدَّم في مَواكِب الطَّوَاف الدينيّة في كاتالونيا. بعد ذلك صارت هذه التسمية تُطلَق على المَشاهد المُضحِكة التي تنتهي غالبًا برَقْصة وتُقدَّم بين الفُصول المسرحيّة في المَسارح العامّة. من أشهر من كَتب هذا النوع من الفواصل في إسبانيا لوبي دي ڤيغا Lope de Vega (١٥٦٢-١٦٣٥) وسرڤانتس Cervantes (١٥٤٧-١٦١٦) وكالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١) الذين أدخلوا تقليد العُروض القصيرة والمُنوَّعة إلى إسبانيا. لا زال الإنتريميس يَلقى رَواجًا شَعبيًا حتى يومنا هذا، ويُعتبر الصِّيغة الإسبانيّة للإنترلود الإنجليزيّ.

الإنترلود **Interlude** وهو نوع من الاسكتش* القصير معروف في تقاليد الفُرجة الإنجليزيّة ظهر مع بِدايات المسرح في إنجلترا، وتَحوَّل مع الزمن إلى مسرحيّات قصيرة تُقدَّم للترفيه بين فصول المسرحيّات الطويلة، ثم صار تسمية لنوع من المسرحيّات المُستقِلّة مع الكاتب الإنجليزيّ جون هيوود J. Heywood (١٤٩٧-١٥٨٠).

السَاينيت **Sainette** أو **Saynette** وهي مَشاهد قصيرة تَولَّدت في القرن السابع عشر في إسبانيا عن الإنتريميس ولها طابَع البورلسك*. شخصيّاتها نَمَطيّة تَهريجيّة وتستقي موضوعاتها من الحياة اليوميّة. فيما بعد تَحوَّلت هذه المَشاهد إلى مَقاطع مُغنّاة أو مَحكيّة تُرافق ما يطلق عليه اسْم النوع الصغير **Genero Chico**، وهي عُروض تَقوم على تقديم مَشاهد يَتخلَّلها أحيانًا الرقص، وقد عُرف منها نوع أُطلق عليه اسْم الثارثويلا المُصغَّرة **Mini Zarzuela** (انظر الثارثويلا). من أشهر كُتّاب هذا النوع لوبة دي رويدا Lope de Rueda (١٥١٠-١٦٦٥). في يومنا هذا عاد هذا النوع من الفواصل للظهور على شكل عَرْض مُنوَّعات*، وانتشر بفضل الأخوين سيرافين (١٨٧١-١٩٣٨) وخواكيم (١٨٧٣-١٩٤٤) الفاريز كينتيرو Alvarez Quintero.

في المسرح الفرنسيّ يُطلَق على السَاينيت اسْم اسكتش أيضًا، وهي مسرحيّة قصيرة فيها شخصيّتان أو ثلاث فقط تَقترب كثيرًا من مسرحيّات الأَمثال **Proverbes** (انظر أمثولة).

الفَواصِل في المَسْرَح العَرَبيّ:

عُرفت تقاليد الفُرجة والاحتفالات الاجتماعيّة والدينيّة في العالَم العربيّ وجود فِقْرات مُتنوِّعة منها فِقْرات الغِناء أو الرقص، ومنها المَشاهد الإيمائيّة، ومنها مَشاهد تمثيليّة

ناطقة ذات طابَع تَرفيهيّ. كانت هذه الفِقْرات تَتخلّل احتِفالات العيسَويّة في المغرب والعاشوراء في المَشرِق واحتِفالات النَّيروز عند الأكراد بالإضافة إلى مَشاهد المُحاكاة التهكُّميّة* في السامر* وفِقْرات المُهرِّجين وعُروض الدُّمى* وخَيال الظِّل* التي كانت تُقدَّم ضِمن السَّهَرات والأفراح والأعراس وحَفَلات الخِتان. تَحوَّلت هذه الفِقْرات إلى نوع من الفواصل دخلت على المسرح العربيّ منذ بِداياته. فقد قَدّم اللبنانيّ مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) فِقْرات هزليّة صغيرة بين الفصول هي نوع من الفارْس (المَهْزلة). بعد ذلك صارت هذه الفِقرات تقليدًا جَذْب الجُمهور وأخذ شكل مشاهد استهلاليّة أو فصل خِتاميّ. عندما صار المسرح يُقدِّم بالفُصحى، كانت يَتِمّ الترويح عن المُتفرِّجين في الخِتام من خِلال فصول هَزْليّة مُرتَجلة باللغة العامّيّة يُقدِّمها مُمثِّلون يُؤدّون شخصيّات نَمَطيّة، وهذا ما يُعرَف باسْم الفواصل الأرطغرليّة *Orto-oynu* وهي تسمية تُركيّة لتمثيليّات قصيرة تُشبه الكوميديا ديللارته ظهرت في تركيا عام ١٧٩٠ (انظر الارتجال).

أصبحت هذه الفِقرات فيما بعد الرافد الأساسيّ للكوميديا الشّعبيّة حسب رأي الناقد المصريّ على الراعي في كتابه «الكوميديا المُرتَجلة»، كما أنّها أطلقت شُهرة نجوم كوميديّين مثل نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) وعلي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) في مصر، وعبد اللطيف فتحي (١٩١٦-١٩٨٦) في سورية، وفيلمون وهبة في لبنان.

هناك نوع من الفواصل عَرف ازدهارًا كبيرًا في البلاد العربيّة هو الفواصل أو الوصلات الغِنائيّة التي كان يُقدِّمها المُغنّون المشهورون أمثال سيد درويش ومنيرة المهدية وغيرهما خلال العَرْض المسرحيّ.

انحسَر تقليد تقديم الفواصل في المسرح في الخمسينات، لكنّ الإذاعة رَوَّجت في نَفْس الفَترة لظهور الاسكتش.

انظر: الكيوغن، الفارْس (المَهْزلة)، الاسكتش.

■ الڤودڤيل **Vaudeville**

Vaudeville

كلمة ڤودڤيل فرنسيّة الأصل تَدلّ على أغنية شَعبيّة من القرن الخامس عشر كان يُغنّيها النورمانديّون لهِجاء الغُزاة الإنجليز. وأصل الكلمة من Val de Vire وهو اسْم وادٍ في مُقاطعة نورماندي في فرنسا. وقد يَكون أصل الكلمة أيضًا Voix des Villes بمعنى أصوات المدينة، أي أغاني الشوارع.

في أواخر القرن السابع عشر استَخدم الناقد الفرنسيّ بوالو Boileau (١٦٣٦-١٧١١) كلمة ڤودڤيل في كتابه «فنّ الشِّعر» للدَّلالة على أغانٍ هِجائيّة سياسيّة الطابَع. ثُمّ صارت الكلمة تُستعمَل في القرن الثامن عشر كتسمية لمسرحيّات تَتخلّلها أغانٍ ساخرة ورَقصات في مَسارح الأسواق* في باريس، وكانت نوعًا من المُحاكاة التهكُّميّة* للمسرحيّات الجادّة.

كذلك تُعتبر الڤودڤيل شكلًا من الأشكال البِدائيّة للأوبريت* والأوبرا المُضحِكة* التي وصلت إلى الأوْج في مُنتصَف القرن التاسع عشر.

تَطوَّرت عُروض الڤودڤيل في فرنسا في القرن التاسع عشر وتَحوَّلت إلى مسرحيّات بكلّ معنى الكلمة حين صار الكُتّاب المعروفون أمثال أوجين سكريب E. Scribe (١٧٩١-١٨٦١) وأوجين لابيش E. Labiche (١٨١٥-١٨٨٨)

وجورج فودو G. Feydeau (١٨٦٢-١٩٢١) يَكتبون نصوصًا لها. وقد ساهم فودو في تقريب الڤودڤيل من البولڤار* وفي جذب جُمهوره إليها. إذ صارت المسرحيّات تتألّف من ثلاثة فصول تَقوم على المواقف المُضحِكة والحوادث المُعقَّدة والمُفاجئة وعلى الالتباس*، وتتميَّز بالحِوار* الذكيّ المُتوثِّب. من أهمّ هذه النصوص مسرحيّة «قُبّعة قشّ من إيطاليا» التي كتبها لابيش، ومسرحيّة «اهتم بإميلي» لفودو.

الڤودڤيل الأمْريكيّة:

استُعملت تسمية الڤودڤيل في الولايات المتحدة الأمريكيّة في أواخر القرن التاسع عشر للدَّلالة على عُروض كانت تُقدِّمها بعض العائلات المَعروفة تحت إشراف توني باستور T. Pastor عام ١٨٦٠. وقد تطوَّرت هذه العُروض بفضل إدوارد ألبي الأب E. Albee (١٨٥٧-١٩٣٠) وشركائه بنجامن فرانكلين كيث B.F. Keith (١٨٤٦-١٩١٤) وفردريك فرانسيس بروكتور F.F. Proctor (١٨٥١-١٩٢٩). فقد جَهَد هؤلاء لجعل الڤودڤيل تُنافس عُروض المُنوَّعات* التي كانت تُقدَّم للسُّكارى، واستطاعوا الوصول بها إلى مُستوى مقبول يَجذِب جُمهورًا مُختلِفًا له طابع عائلي. وبالفعل صارت الڤودڤيل تُعْرض في مسارح واسعة وأنيقة مُجهَّزة بغُرف نظيفة ومُريحة لتبديل الملابس وتَخضع لإدارة صارمة.

والواقع أنّ الڤودڤيل الأميركيّة لا تختلف كثيرًا عن عَرض المُنوَّعات. فهي تتألّف من ثمانية فصول، وتَحتوي على مَشاهد للحيوانات المُروَّضة وألعاب الخِفّة والسِّحْر وفِقْرات موسيقيّة مَشهديّة وغِناء استعراضيّ. ثُمّ تطوَّرت مع بِداية القرن العشرين وتحوَّلت إلى مجموعة اسكتشات* قصيرة تتضمَّن، بالإضافة إلى الفِقْرات المُنوَّعة، مَشاهد تمثيليّة كوميديّة اشتَهر بتقديمها جيمس مورتون J. Morton ومود راڤيل M. Ravel.

في يومنا هذا تُعتبر الڤودڤيل الأميركيّة شكلًا من أشكال الكوميديا الموسيقيّة* لاحتوائها على الرقص والغِناء، وهي من أهمّ عُروض مَسارح برودواي في نيويورك. وقد أدّت عُروض الڤودڤيل إلى ظهور مفهوم النُّجوميّة *Vedettariat* وإلى تزايُد أهمّيّة شُبّاك التذاكر: فقد صار مُدَراء المَسارح يَبحثون في مَسارح الميوزيك هول* عن المُمثِّلين الذين يُحقِّق اسمهم رِبحًا كبيرًا ويَجذِب الجُمهور أمثال ماري لويد وڤيستا تيلي V. Tilley وألبير شوڤالييه A. Chevalier وغيرهم.

عانت الڤودڤيل من مُنافَسة السينما والراديو في بِداية القرن حيث انتَقل عدد من نجومها اللّامعين للعمل في السينما والإذاعة ثُمّ في التلفزيون عند انتشاره. كما أنّ فِقْرات الڤودڤيل صارت تُقدَّم في الأفلام السينمائيّة.

الڤودڤيل في العالَم

انتقلت الڤودڤيل إلى أماكن عديدة من العالَم بتأثير من المسرح الفرنسيّ. ففي اسكندنافيا يُعتبر النِّصف الأوّل من القرن التاسع عشر عصر الڤودڤيل حيث لَمعت أسماء مِثل الدانماركيّ لودڤيغ هايبرغ L. Heiberg (١٧٩١-١٨٦٠) الذي أقلَم عروض الڤودڤيل مع الواقع الدانيماركيّ وأعطى الموسيقى أهمّيّة كبيرة، والسويديّ أوغست بلانش A. Blanche (١٨١١-١٨٦٨) الذي قَدَّم عُروض ڤودڤيل شهيرة في السويد.

في روسيا استفادت الكوميديا الاجتماعيّة من الڤودڤيل الفرنسيّة أيضًا وظلّ تأثيرها ملحوظًا في

المسرح الروسيّ حتى ما بعد الثورة. ومن أهمّ كُتّاب الڤودڤيل في روسيا ميكائيل بولغاكوف M. Boulgakov (١٨٩١-١٩٤٠).

في اليابان أيضًا تُعتبر مسرحيّات الڤودڤيل والمُنوّعات والاستعراض* من أكثر أشكال التسلية ذُيوعًا في يومنا هذا لأنّها تَتمشّى مع ذوق الغالبيّة العُظمى من اليابانيّين في عصر السرعة.

في العالم العربيّ يُعتبر المصري عزيز عيد (١٨٨٣-١٩٤٢) مؤسِّس الڤودڤيل المصريّة، وقد تأثّر بالڤودڤيل الفرنسيّة وحوّل نصوصها إلى العربيّة المُطعَّمة بالفرنسيّة، ونقل تقاليدها إلى نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) الذس قَدّم عُروضها في مسرح رمسيس. ومن أهمّ مُمثّلات الڤودڤيل في مصر أيضًا روز اليوسف وفاطمة رشدي وزينب صدقي، وأشهر المسرحيّات «خللي بالك من إميلي» التي تمّ إعدادها عن مسرحيّة جورج فودو.

انظر: البولڤار (مسرح-)، المُنوّعات (عَرْض-).

■ **الفولْكلوريّ (المَسْرَح-)** **Folk theatre**
Théâtre Folklorique

كلمة فولكلور منحوتة من الكلمتين الإنجليزيّتين Folk بمعنى شَعْب، وLore بمعنى عِلْم التقاليد والمُعتقَدات. تَوسّع المعنى فيما بعد وصارت كلمة فولكلور تعني التقاليد والأساطير والأغاني والرّقصات التي تُشكّل التُراث الشّعبيّ في مِنطقة مُحدَّدة.

تكمُن أصول المسرح والرّقصات التي تُشكّل التُراث الشّعبيّ في مِنطقة مُحدّدة.

تكمُن أصول المسرح الفولكلوريّ في الطقوس الدينيّة والزراعيّة التي كانت تُمارَس في المجتمعات القديمة وتَرتبط بدَورة الطبيعة والحياة (ولادة، موت، بَعْث)، ومنها احتفالات الإله ديونيزوس في اليونان القديمة، واحتفالات الإله تمّوز لدى البابليّين.

والمسرح الفولكلوريّ هو المسرح الذي وُلِد من الفولكلور واحتَفظ ببعض مَعالمه أو بإطاره الاحتفاليّ. ويُمكن أن تَدخل في إطار المسرح الفولكلوريّ احتفالات عَفْويّة أو مُنظّمة يَقوم بتحضيرها وتقديمها أهالي القُرى في مَواسِم زِراعيّة مُحدَّدة (حَصاد، قِطاف إلخ)، كما تدخل في إطاره المِهرجانات الفولكلوريّة التي تَحتوي على مَواكِب كرنڤاليّة وعلى مَشاهد لها طابَع مسرحيّ (انظر الفواصل، الكرنڤال، السامر).

في بعض المناطق في العالَم لا زالت هذه العُروض تُقدَّم في مواسم مُعيَّنة حتى ولو ابتَعدت عن أصولها الزراعيّة أو الدينيّة المُرتبِطة بمُناسبات مُحدَّدة، وبذلك تحوّلت إلى نوع من التقاليد الفولكلوريّة التي يُمكن أن تَحتوي أحيانًا على مَشاهد مسرحيّة. من هذه التقاليد احتفالات عيد قِطاف العِنَب في ميونيخ بألمانيا، وعيد القدّيس نيقولا في فرنسا، وعيد أوّل أيّار ومُنتَصف الصيف في إنجلترا، واحتفالات نَيروز لَدى الأكراد وعيد شَمّ النسيم في مصر وكرنڤال ريو دي جانيرو في البرازيل وغيرها.

تَدخل في إطار المسرح الفولكلوريّ أيضًا مسرحيّات التنكُّر الساخر *Mummer's Play* التي تُعتبر من أصول المسرح الإنجليزيّ، وهي عُروض فولكلوريّة شَعبيّة كان يُمثّلها الرجال فقط وفيها مقاطع إيمائيّة (انظر الإيماء) ومَواكِب تَنكُّرية تَقترب بطبيعتها من الكرنڤال. والتيمة* الأساسيّة في هذه العُروض هي موت أحد الأبطال في معركة ثُمّ عودته إلى الحياة على يد طبيب ماهر. وهي تحتوي على شخصيّات مُحدَّدة منها المَجنون والمُهرِّج*. تنتهي هذه

العُروض بموكب ساخر وبرقصات تُدْعى إليها النساء، ولذلك أفرَزتْ هذه الاحتفالات فيما بعد عُروض الأقنعة* التي كانت تُقدَّم في البَلاط في إنجلترا.

انظر: الكرنڤال، الأقنعة (عرض-).

ق

■ قاعِدَة حُسْن اللِّياقَة

Decorum

Bienséance

حُسْن اللِّياقة قاعدة أساسيّة في جَماليّات الكلاسيكيّة* الفرنسيّة لها بُعد اجتماعيّ وفنّيّ في نفس الوقت. فهي تَتعلّق بمَدى مُطابَقة ما يُصوَّر في العمل الفنّيّ مع الأعراف السُّلوكيّة العامّة، وبمدى مُلاءمة عمل ما (على صعيد الأسلوب والمضمون) لذوق الجُمهور. وبشكل عامّ يُعتبر مفهوم اللِّياقة من العوامل التي تَربط إنتاج عمل ما بالتلقّي.

وَرَد مفهوم اللِّياقة في كتاب «فنّ الخَطابة» عند أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) حيث قال: «اللِّياقة هي حُسْن التناسُق والتناسُب بين الأشياء. ويجب ألّا تَنطبِق على أعمال الناس وحَسْب، بل على الكلام والتخاطُب بين البشر أيضًا. وهذا هو المعنى الذي حَمله مفهوم اللِّياقة في نظريّات النقد الأدبيّ منذ القرن السادس عشر حيث انصبّ على الأسلوب. وقد انزلَق هذا المَعنى لاحقًا من الأسلوب إلى المضمون.

في القرن السابع عشر، اعتَبر الكلاسيكيّون مفهوم حُسْن اللِّياقة قاعدة مُتعدِّدة الجوانب تَتعلّق ببُنية العمل وأسلوبه ومَجرى الأحداث فيه وبتصرُّفات الشخصيّات، كما اعتَبروا أنّ له عَلاقة وثيقة بصِفة الاعتدال والعَقلانيّة ومُشابَهة الحقيقة* التي تُشكِّل جوهر الكلاسيكيّة. ولذلك فقد تَحدَّث المُنظِّر الفرنسيّ لا ميناردبير La Mesnardière عن قواعد حُسن اللِّياقة بصيغة الجَمْع في كِتاب «فنّ الشِّعر» الذي أصدره عام ١٦٣٩. وقد أضاف الكلاسيكيّون الفرنسيّون هذه القاعدة إلى بَقيّة القواعد* المسرحيّة فصارت جُزءًا من الأعراف* المسرحيّة وأخذت مَنحى أخلاقيًّا وإيديولوجيًّا ارتبط بذَوق جُمهور البَلاط الأرستقراطيّ تحديدًا وطبيعته في تلك الفترة.

أثّرت هذه القاعدة على الكِتابة الدراميّة ككلّ لأنّها صارت تَتعلّق بالأسلوب وبنوعيّة المواضيع وطريقة المُعالَجة وبكيفيّة تقديم المَشاهِد على الخشبة. وبالتالي كان لقاعدة حُسْن اللِّياقة تأثيرها على تصوير الواقع في المسرح. عِلمًا بأنّ الواقع قد طُوِّع بحيث يَتلاءم مع العادات والتقاليد في تلك الفترة، وهذا ما رَبط بين قاعدة حُسْن اللِّياقة وبين قاعدة مُشابَهة الحقيقة لَدى الكلاسيكيّين، حيث كانت الأولويّة تُعطى لتطابُق مضمون المسرحيّة مع مَنطِق الجُمهور وذوقه، والابتعاد عن كلّ ما يُخدِّش حَياءه أو يُثير استهجانًا لَديه. من هذا المُنطلَق فإنّ تصوير المعارك الدامية على الخشبة والمَشاهد الجِنسيّة والعنيفة والمُبالَغة التي كانت جُزءًا أساسيًّا من جَماليّة الباروك* في إنجلترا وإسبانيا وفرنسا في بِداية القرن السابع عشر رُفضت في فرنسا مع سيادة الكلاسيكيّة باسْم حُسْن اللِّياقة، وانعكس ذلك على الكِتابة. ففي مسرحيّة «هوراس» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) يَقوم البطل هوراس بطعن أُخته كاميل في الكواليس، فلا يَرى المُتفرِّج مشهد الموت

المُؤثِّر، خِلافًا لما يَحدث في كافّة مسرحيّات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) المليئة بمَشاهد القتل والتعذيب على الخشبة. وقد كان السَّرْد* أحد الوسائل التي يَلجأ إليها الكاتب لوصف مَشاهد العُنف التي لا بُدّ منها لإثارة الخوف والشَّفقة*، لكنّها يُمكن أن تُخدِّش ذوق الجُمهور لو قُدِّمت على الخشبة، وهذا ما يُبرِّر رِواية تيرامين لمقتل هيبوليتيس في مسرحيّة «فيدرا» للكاتب الفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩).

أثّرت هذه القاعدة كذلك على تكوين الشخصيّات في المسرحيّات ودَورها في الأحداث. ففي التراجيديّات الكلاسيكيّة الفرنسيّة، طُوِّعت صورة الشخصيّات المأخوذة من الميثولوجيا والتاريخ، وعلى الأخصّ الملوك، بحيث تَتطابق مع الصورة السائدة للمَلِك في القرن السابع عشر، ومع صورة البَطَل* الكلاسيكيّ بشكل عامّ. من هذا المُنطلَق يُفَسَّر التعديل الذي أجراه راسين على مَجرى الأحداث في مسرحيّة «فيدرا» التي استوحاها من المسرح القديم. فالوِشاية في مسرحيّته تَصدُر عن المُربّية أونون وليس عن المَلِكة فيدرا لأنّ البَطَل لا يَجوز أن يَرتكِب فِعلًا وضيعًا.

مع تَطوُّر المسرح فيما بعد، لم يعد حُسْن اللِّياقة قاعدة صارمة، كما أنّ الأمور التي تطالها تَغيّرت بتغيُّر الذائقة العامّة. فجُمهور الميلودراما* مَثَلًا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كان يُحبِّذ مَشاهد العُنف، لكنّه لا يَتقبّل مَشاهد العُري، وهذا يُبيِّن أنّ مفهوم اللِّياقة هو مفهوم نِسبيّ وليس قاعدة مُطلَقة.

ضِمن هذا المنطق، يَتطلّب تقديم عمل مسرحيّ لجُمهور مُختلِف عن الجُمهور* الذي كُتب له أصلًا إدخال تعديلات على النصّ المسرحيّ بحيث يَتوافق مع أعراف الجُمهور الجديد وعاداته الاجتماعيّة، وهذا ما يَظهر بشكل واضح في عمليّة الإعداد* التي قام بها المسرحيّون العرب في النصف الأوّل من القرن العشرين حين أعدّوا نصوص الميلودراما* والفودفيل* التي استقوها من المسرح الغربيّ. كذلك يُشكِّل مفهوم حُسْن اللِّياقة أحد المَعايير التي تؤخَذ بعين الاعتبار لَدى إنتاج الأفلام السينمائيّة والدراما التلفزيونيّة* لاتّساع شريحة جُمهور المُتفرِّجين وتنوُّع أذواقهم، ويَتِمّ ذلك انطلاقًا من الرغبة في تحقيق انتشار واسع لهذه الأعمال. مع ذلك تظلّ الأمور نسبيّة ممّا يَستدعي أحيانًا حذف مَشاهد مُعيَّنة في بعض البلدان، وهذا ما يُعبَّر عنه اليوم بصيغة الرَّقابة.

في المسرح الغربيّ المُعاصِر، صارت هناك نزعة مقصودة لكَسْر مفهوم حُسْن اللِّياقة وخَدْش حَياء الجُمهور، وذلك ضِمن التوجُّه لفضح المفاهيم الأخلاقيّة التقليديّة، وهذا ما نَجده في كثير من المسرحيّات الأمريكيّة التي قُدِّمت في نيويورك في السِّتّينات مِثل مسرحيّة «هير» و«أوه كالكوتا». في حالات أُخرى كان خَرْق قاعدة حُسْن اللِّياقة يَتِمّ من منطق الرغبة في زعزعة قَناعات الجُمهور وعاداته الجَماليّة. ففي «أوبرا القروش الأربعة» للألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) يوجَد خرق لكلّ أعراف الأوبرا* الجَماليّة وسُخرية منها، مما يُحدِث صدمة لَدى الجُمهور الذي تَعوَّد صورة مُغايِرة لهذا النوع من العُروض.

انظر: القواعد المسرحيّة، مُشابَهة الحقيقة (قاعدة-).

■ **القِراءة** **Reading**
Lecture

مفهوم القراءة مفهوم حديث نسبيًّا ظَهر مع الدِّراسات السميولوجيّة (وخاصة دِراسات الباحث الفرنسيّ رولان بارت R. Barthes) التي اعتَبرت المادّة المطروحة للدِّراسة مهما كانت طبيعتها، سمعيَّة وبصريّة أو لُغويَّة، نصًّا يَتكوَّن من مجموعة عَلامات. وعمليّة تفكيك هذه العَلامات هي عمليّة القراءة.

يُعتبر مفهوم القراءة نَقلة نوعيّة في التعامُل مع المسرح لأنّه أدّى إلى التحوُّل الجوهريّ من المفهوم التقليديّ للنقد* المسرحيّ كتوصيف ومُطابَقة مع مَعايير، إلى البحث في مُكوِّنات العمل مهما كان نوعه، وتفسيره أو تأويله من خِلال ربط عناصره المُكوِّنة ببعضها. والمساهَمة الجديدة التي قَدَّمتها هذه النظرة تكمُن في أنّها تَعتبر قراءة العمل عمليّة تفكيك للكتابة* من خِلال دراسة عَلاقة الدالّ *Signifiant* بالمدلول *Signifié* في العَلامة، ومن ثَمّ ربط العَلامات بمنظومات دَلاليّة تُشكِّل المَحاور الأساسيّة للمَعنى.

وقراءة المسرح تَشمُل قراءة النصّ وقراءة العَرْض، كما تَشمُل قراءة عَلاقة النصّ بالعَرْض. وقراءة النصّ هي عمليّة تحليليّة تأخذ بعين الاعتبار البُنية العميقة والبُنية السطحيّة للنصّ وتَربط بينهما. ودِراسة البُنية العميقة تَعتمد على أدوات منهجيّة مُستمَدّة من الدِّراسات اللغويّة والدِّراسات البُنيويّة المُطبَّقة على السَّرْد* (انظر البُنيويّة والمسرح). وهي تأخذ بعين الاعتبار البِناء الدراميّ للحِكاية* وتطوُّر الصِّراع* وشكل توضيع هذه البُنية الدراميّة في الفَضاء* المسرحيّ. أي إنّها تتقصّى أيضًا ما هو نَواة العَرْض في النص من خِلال تحليل عَلامات النصّ.

وتشمُل القراءة أيضًا قراءة العَرْض على اعتبار أنّ العَرْض هو نصّ جديد من طبيعة مُختلِفة، ويَكون هو الآخر مفتوحًا لاحتمالات التفسير والتأويل* من قِبَل المتلقّي (انظر استقبال). وهذه العمليّة تَتِمّ أثناء المُشاهدة وتُستكمَل بعدها، وتَقوم على تقصّي المَعنى الذي يتشكّل في العَرْض من عَلاقة العلامات ببعضها (علامات سَمعيّة وبَصَريّة ولُغويّة: إضاءة وحركة ونَظْم ألوان الخ).

كذلك يُمكن أن تَشمُل قراءة المسرح عَمليّة الانتقال من النصّ إلى العَرْض، وفي هذه الحالة يَتِمّ الحديث عن القراءة الدراماتورجيّة* التي تَقوم على تقصّي العلامات الموجودة في النصّ، وما يُمكن أن تَؤول إليه في العَرْض من خِلال التحوّلات التي تطرأ عليها، أي إنّها تأخذ بعين الاعتبار الخصوصيّة المسرحيّة*.

القِراءة والتأويل:

تَقوم الكتابة المسرحيّة على نوع من الاقتصاديّة في العلامات على اعتبار أنّ النصّ المسرحيّ، مهما اكتمل، يبقى مادّة أوّليّة تُستكمَل في العَرْض من خِلال تجسيد العناصر الموجودة فيه. وبالتالي فإنّ المَعنى في النصّ المسرحيّ يَظلّ مفتوحًا لاحتمالات مُتعدِّدة. وعمليّة البحث عن المعنى هي عمليّة يَقوم بها القارئ العاديّ والقائم على العمل (مُخرِج، مُمثِّل إلخ) بشكل واعٍ أو بشكل عَفْويّ.

وعمليّة القراءة بهذا المنظور يُمكن أن تذهب إلى ما هو أبعد من عمليّة البحث عن المَعنى لأنّها يُمكن أن تَصِل إلى حدّ التأويل الذي هو أساس القراءة الخاصّة لعمل ما. وقراءة القائم على العمل تكون مُختلِفة عن قِراءة القارئ

العاديّ لأنّ القائم على العمل يُقدِّم بنتيجة التأويل كتابته الجديدة للعمل. وهذا ما يَجعل من نصّ العَرْض نصًّا جديدًا يَختلِف عن النصّ الأساسيّ.

من هذا المُنطلَق يُمكن أن تكون القراءة أداة عمل تَسمح للمُخرج* وللمُمثِّل* ولكافّة القائمين على تحضير العمل المسرحيّ أن يَتوصّلوا لتحديد النُّظُم الدَّلاليّة التي يجب اعتمادها في العَرْض. من جهة أُخرى يمكن أن نَعتبر أنّ للمُتفرِّج* قراءته الخاصّة والجديدة التي يَبنيها خِلال استقباله للعَرْض المسرحيّ عَبر تفكيكه للنُّظُم الدَّلاليّة، وهذا ما يَجعل القراءة عمليّة مفتوحة وخاضعة للتأويل وتَرتبط بالتّداعيات الخاصّة لكلّ مَن يَقوم بها وللخَلفيّة المَعرفيّة التي لَديه.

انظر: الكِتابة، الاستقبال، التأويل.

■ القِناع Mask

Masque

كلمة قِناع في اللغة العربيّة مأخوذة من فعل قَنَّع بمعنى غَشّى وغطّى أي ألبس.

أما كلمة Masque وMask فتَنحدر من الإيطاليّة Maschera التي تعني أَسْوَد، وقد تَكون مُتأتّية عن اللاتينيّة المُتأخِّرة Mascha التي تعني الساحرة، ولذلك عَلاقة بعادة تلطيخ الوجه باللون الأَسْوَد في طُقوس السِّحْر. أمّا القِناع المُستعمَل في التراجيديا* فكان يُطلَق عليه باللّاتينيّة اسْم Persona، وهي كلمة مأخوذة عن التعبير اليونانيّ Pros-opon الذي يَعني ما يُواجه الوجه، والصُّورة التي يُعطيها الإنسان عن نَفْسه للآخرين، ومنها أتت الكلمة اليونانيّة Prosopon التي كانت تُستخدَم للدَّلالة على الوجه والقِناع، وعلى الدَّور* الذي يَلعبه المُمثِّل* في التراجيديا حين يَضع القِناع الخاصّ به، خاصّة وأنّ المُمثِّل كان يُؤدّي عِدّة أدوار بتبديل الأقنعة. من جانب آخَر فإنّ الكلمة المُستعمَلة للدَّلالة على الشخصيّة المسرحيّة Personnage لها نَفْس الأصل اللُّغويّ، ممّا يَدلّ على الدَّور الذي لَعِبه القِناع في تكوين الشخصيّة المسرحيّة لاحقًا (انظر الشخصيّة).

يُمكن أن يكون القِناع في المسرح قطعة مُستقِلّة توضَع على الوجه فتُخفيه كما في المسرح اليونانيّ القديم ومسرح النو* اليابانيّ، أو يَكون نوعًا من الماكياج* الكثيف يُوضع على الوجه فيُعطيه مَعالم جديدة كما في المسرح الصينيّ. والقِناع على نوعين، إذ يمكن أن يَكون نِصفيًّا ممّا يَسمح بالتعبير ببعض قَسَمات الوجه، أو يَكون قِناعًا كاملًا يُلغي التعبير بالوجه نِهائيًّا ويُبرز حركة الجسد.

يَعود استخدام القِناع إلى التقاليد الدينيّة المُغرِقة في القِدَم في كلّ الحَضارات القديمة حيث كان وسيلة للتماهي مع الآلهة أو استحضار قُوى غيبيّة من خِلال تقليد هيئتها المُتخيَّلة. وقد حافظ القِناع في المسرح على جوهر وظيفته الطَّقسيّة هذه لأنّه الأداة التي تَسمح بإخفاء المُمثِّل وراء الشخصيَّة التي يُؤدِّيها.

فَقَد القِناع مع مرور الزمن جُزءًا من طابَعه الدينيّ، وصار أداة تَنكُّر في الاحتفالات الشَّعبيّة وخاصّة في الكرنفال* فتحوَّل دَوره من الاستحضار والتماهي عَبر المُحاكاة* إلى نوع من المُحاكاة التهكُّميّة* التي تُعبِّر عن موقف جديد تُجاه المُقدَّس.

القِناع في المَسْرَح:

يُعتبَر المُمثِّل اليونانيّ تيسبيس Thespis (٥٢٥-٤٥٦ق.م) أوّل من لجأ إلى التنكُّر في العَرْض عن طريق تلطيخ وجهه بالسَّواد، ومن

بَعده قام الكاتب أسخيلوس Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) بإدخال القِناع لأوّل مرّة في مسرحيّته «ربّات الانتقام».

ولقد كان القِناع في التراجيديا اليونانيّة يُعطي صورة نموذجيّة ومُوحّدة للوجه الإنسانيّ، ثُمّ دخل الطابَع الواقعيّ على الأقنعة اعتبارًا من القرن الثالث قبل الميلاد، فصارت قَسَماتها مُعبِّرة ومُتفرِّدة ممّا سمح بالتمييز بين الأدوار وأدّى إلى ظهور أقنعة مُنمَّطة يَتعرَّف عليها الجُمهور* مُباشَرة. وقد استمرّ تقليد ارتباط الدَّور بقِناع مُحدَّد في الكوميديا ديللارته* حيث كانت تُطلِق على الشخصيّات النَّمَطيّة* اسْم الأقنِعة.

من جِهة أخرى كانت للقناع وظيفة عمليّة، ففي المكان* المسرحيّ الضخم الذي كانت تُقدَّم فيه التراجيديا اليونانيّة، لعب القِناع وظيفة مُكبِّر الصوت يَسمح للمُتفرِّجين في الصفوف الأخيرة أن يُتابعوا النصّ بسهولة، كما أنّه كان يَسمح بتكبير حجم الرأس (مثلما تُكبِّر الحَشوات حجم الجسد، وتَزيده طولًا القباقيب المُرتفِعة Cothurnes)، وبذلك يُمكن أن يَتناسب حجم الشخصيّات مع كِبَر حَجم المسرح فتُصبح مَرئيّة بشكل واضح.

من المُلاحظ أيضًا أنّ استخدام الأقنعة في المسرح اليونانيّ كان يَقتصر علىَ الشخصيّة الأساسيّة *Protagoniste* في حين أنّ الجوقة* كانت بدون أقنعة لأنّها تَنتمي إلى زمن المُتفرِّج وتُمثِّل حاضر المدينة.

استُخدمت الأقنعة أيضًا في الكوميديا* اليونانيّة حيث غَلَب عليها الطابَع الكاريكاتوريّ، وفي الدراما الساتيريّة *Drame satyrique* حيث كانت أقنعة هجين تَجمع بين الشكل الإنسانيّ والحيوانيّ، وبذلك كانت العُنصر الذي يُبرز عَلاقة هذه الأنواع بالاحتفالات الرِّيفيّة التي تَنحدر منها.

في المسرح الرومانيّ استُخدمت الأقنعة في كافّة الأشكال المسرحيّة* (التراجيديا والكوميديا وعُروض الإيماء*) وكانت استمرارًا للأقنعة المسرحيّة اليونانيّة التي سبقتها مع تأثيرات إتروسكيّة مَحليّة. كما أنّ بعض الأقنعة كانت تُمثِّل شخصيّات تاريخيّة. وقد كان القِناع الرومانيّ قُبّعة تُغطّي الرأس بأكمله أو قِناعًا نِصفيًّا يُغطّي العينين والأنف فقط.

اعتبارًا من القرون الوسطى في أوروبا، وَجدت تقاليد الأقنعة الرومانيّة واليونانيّة استمراريّة في أشكال العُروض الشَّعبيّة والاحتفالات الكرنفاليّة، وعلى الأخصّ في العُروض التي كانت تُقام ضِمن الاحتفالات الرَّعويّة في إنجلترا ويُطلَق عليها اسْم مسرحيّات التنكُّر الساخر *Mummers play* (انظر فولكلوريّ - مسرح)، وفي عُروض الأقنعة* التي تَطوَّرت في البَلاط الإنجليزيّ، وفي العُروض التنكُّريّة التي كان يُطلَق عليها اسْم الليالي الإيطاليّة *Italian night scenes*. من أكثر هذه الأشكال تكامُلًا عُروض الكوميديا ديللارته في إيطاليا حيث كانت كُلّ شخصيّة من شخصيّات الخَدَم تَضع قِناعًا نِصفيًّا مُضحِكًا لدرجة الرُّعب ممّا يُذكِّر بالأصول الكرنفاليّة لهذه الأقنعة.

غَاب القناع عن المسرح مع انحسار أشكال الفُرجة* الشَّعبيّة، ومع تطوُّر النزعة الواقعيّة في المسرح. وعندما عاد للظهور في القرن العشرين، صار يُستخدَم كخِيار واعٍ:

- استُخْدم القِناع لإبراز الأداء الحركيّ ضِمن رَدّة الفعل على الأداء* الواقعيّ الذي يَعتمد على التعبير بقَسَمات الوجه. كذلك استُخْدم كنوع من الإرجاع إلى أشكال مسرحيّة مُستَمدّة

من المسرح القديم والمسرح الشرقيّ* التقليديّ، ولإضفاء طابَع احتفاليّ على المسرح، ولإبراز المسْرَحة* كما في بعض مسرحيّات الفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) وفي عُروض المُخرِجة الفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) وعلى الأخصّ عرض «ثُلاثيّة الأتريديون».

- من جهة أخرى كان استخدام القِناع أحد الوسائل التي لجأ إليها المسرحيّون لتحقيق التغريب* بهدف كَسْر عَلاقة التمثُّل* بين المُتفرّج والشخصيّة، وكذلك للتمييز بين نوعيّة مُعيَّنة من الشخصيّات وبَقيّة الشخصيّات. ففي عرض مسرحيّة «دائرة الطباشير القوقازية» للألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في نموذَج العرض المُقترَح لها في مسرح البرلينر أنسامبل (انظر نموذج العرض)، كانت بعض الشخصيّات تضع ماكياجًا كثيفًا يُشبه القِناع ممّا يُعطيها طابَعًا مُصطَنعًا يَنفي إمكانيّة تطوُّرها، في حين كانت الشخصيّات الإيجابيّة بلا أقنعة.
- اهتمّ بعض المسرحيّين بالقِناع بشكل خاصّ. فقد اعتبَر السويسري موريس ماترلينك M. Maeterlinck(١٨٦٢-١٩٤٩) والإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) أنّ القِناع ليس مُجرَّد غِلالة تُخفي، وإنّما هو وسيلة أساسيّة لطرح البُعد الرمزيّ للمسرح وللعَلاقة بين الموت والحياة.

كذلك استَخدم البولونيّان جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) وتادوز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٩٠) مبدأ القِناع لتحقيق الأسلبة* ولإضفاء طابَع مُصطنَع على الشخصيّة، وذلك عن طريق تجميد عَضَلات الوجه في تعبير مُعيَّن ممّا يُعطي للمُمثِّل شكل الدُّميَة. وتُعتبر عُروض فرقة البريد أند بابيت Bread and Puppet الأميركيّة الحالة القُصوى في استخدام الأقنعة التي تَشمُل أجساد الدُّمى العَملاقة بأكملها.

- كذلك استُخدم القِناع الحياديّ *Masque neutre* كجُزء من التدريبات الضّروريّة في إعداد المُمثِّل* لإعطاء الحركة* حَيِّزًا أساسيًّا، ولإلغاء التعبير بالوجه، ممّا يَسمح بتركيز داخليّ أكبر.
- يَغيب القِناع في المسرح الشرقيّ* التقليديّ فيما عدا حالات نادرة (انظر النو والكيوغن)، ويُستعاض عنه بماكياج كثيف يُحوّل الوجه بأكمله إلى ما يُشبه القِناع، وتُشكِّل ألوانه جُزءًا أساسيًّا من روامز العَرْض (انظر أوبرا بكين).

انظر: الماكياج.

■ القَواعِد المَسْرَحِيّة **Rules**

Les Règles

كلمة Règles وRules مُشتقّة من اللاّتينيّة Regula التي تَعني العصا المُستقيمة والمِسطرة والمِقياس.

القواعد في عِلم الجَمال* هي مجموعة مبادئ تَتعلّق بصِياغة العمل الفنّيّ يُفترَض الخضوع لها ولا يُمكن تَجاهُلها حتّى في حال الرغبة في خرقها. هذه المبادئ تُستَمَدّ عادة من نَموذج يُحتذى لأنّه يُعتبر مثاليًّا، وتُشكِّل مَعايير تقييميّة تُحدِّد جُودة الأعمال التي تُؤلَّف لاحقًا. تَلعب القواعد دَورًا هامًّا في مرحلة إنتاج العمل الفنّيّ حيث تَتحكّم بالشكل والمضمون، ويَقبلها المُتلقّي كعُرف (انظر الأعراف المسرحيّة).

في المسرح الغربيّ أخذ تعبير القواعد المسرحيّة معنى مُحدَّدًا مع الكلاسيكيّة*. فهو

يُرجَع إلى مجموعة المَعايير التي ثَبّتتها نصوص فنّ الشِّعر* التي وضعها أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ق.م) وأرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) وهوراس Horace (٦٥ق.م-٨م) وشيشرون Ciceron (١٠٦-٤٣ق.م)، وتَتعلّق ببُنية العمل المسرحيّ وشكله وطريقة عَرْضه على الخشبة. من هذه المَعايير مبدأ الفصل بين الأجناس والأنواع، ومنها تلك التي تُحدِّد نَوعيّة الشخصيّات في كلّ نوع من الأنواع* المسرحيّة، ونوعيّة الخاتمة*، ونوعيّة المواضيع المطروحة.

اعتُبرت هذه المَعايير نَموذجًا يُحتذى في القرن السادس عشر مع تطوُّر المذهب الإنسانيّ الذي دعا إلى تقليد القدماء والاستيحاء من أعمالهم. ثُمّ تحوّلت إلى قواعد مُلْزِمة اعتبارًا من ١٦٤٠ مع المُنظِّرين أمثال سكاليغر Scaliger (١٤٨٤-١٨٥٨) وبوالو Boileau (١٦٣٦-١٧١١) والأب دوبيناك D'Aubignac (١٦٠٤-١٦٧٦) وغيرهم.

ظَلّت هذه القَواعد سائدة في المسرح الغربيّ حتّى القرن التاسع عشر وتَحكّمت بكِتابة المسرح. وقد كانت مُلْزِمة في فرنسا وإيطاليا في حين أنّها لم تُطبَّق بنفس الطريقة في بلدان أخرى مِثل إنجلترا وألمانيا وإسبانيا. جدير بالذِّكر أنّ الحَداثة قامت منذ القرن الثامن عشر على خَرْق القَناعات الثابتة تحت شِعار فتح المَجال أمام حُرّيّة الإبداع بعيدًا عن القواعد. ولذلك ثار الجَدَل حول أهمّيّة القواعد في الفنّ والأدب: فقد اعتبر بعض النقّاد أنّها تُشكِّل إطارًا عامًّا يُنظِّم الإبداع دون أن يَحدّ من حُرّيّة المُبدِع، في حين رأى بعضهم الآخَر أنّها مسيئة وليست مُفيدة لأنها تُحوِّل الفنّ إلى روتين، وهذا ما نَجده في كتابات الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤).

من أهمّ هذه القواعد قاعدة الوَحَدات الثلاث*، وهي وَحدة الفعل ووَحدة المكان ووَحدة الزمان، وقاعدة مُشابَهة الحقيقة*، وقاعدة حُسْن اللِّياقة*. ومع أنّ هذه القواعد حَدَّدت شكل الكِتابة، إلّا أنّها ارتَبطت أيضًا بالأعراف الاجتماعيّة والجَماليّة السائدة. فقاعدة حُسْن اللِّياقة ومُشابَهة الحقيقة قاعدتان نسبيّتان لهما عَلاقة بالأعراف الإيديولوجيّة والاجتماعيّة في زمن مُحدَّد. وقد أشارت الدّراسات الحديثة في القرن العشرين إلى التوازي بين تطوُّر المُجتمع وتطوُّر القواعد والأعراف* المسرحيّة. فغالبًا ما يَكون كَسْر القواعد تعبيرًا عن الرغبة في تطوير المسرح، وفي نفس الوقت مُؤشِّرًا للتغير في تركيبة المجتمع الذي يَتوجَّه له المسرح، وفي تَطوُّر الذوق السائد.

من ناحية أخرى، بَيّنت الدِّراسات التي انصبت على الدراماتورجيّة الكلاسيكيّة، وأهمّها دِراسة الفرنسيّ جاك شيرير J. Scherer، كيف أنّ بعض هذه القواعد تَرتبط من الناحية البُنيويّة بالبُنية الخارجيّة أو السطحية للنصّ مِثل وَحدة المكان، وبعضها بالبُنية الداخليّة أو العميقة أو جوهر الكِتابة مِثل وَحدة الزمان وعلاقتها ببساطة الحدث أو تعقيده وترابُط أطرافه (انظر البُنيويّة والمسرح، الدراماتورجيّة).

انظر: فنّ الشِّعر، الوَحَدات الثّلاث (قاعدة-)، قاعدة حُسْن اللِّياقة، مُشابَهة الحقيقة، الروامز، الأعراف المسرحيّة.

■ القَوْميّ (المَسْرَح-) **National theatre** ***Théâtre national***

المَسْرَح القَوْميّ تَسمية تُطلَق على مؤسَّسة مسرحيّة تَخضع في كثير من الأحيان لإشراف الدولة التي تُموِّلها وتَدفع أجور العاملين فيها،

وتُهيِّىء لها صالة أو صالات لتقديم عُروضها فيها. نتيجة لذلك فإنّ السياسة الثقافيّة للمَسارح القوميّة تَختلف حسب سياسة الدّولة وطبيعة النّظام فيها.

تتبنّى أغلب المَسارح القوميّة خُطَّة مسرحيّة مُحدَّدة تَتجلّى في وضع ربرتوار* مدروس ومُبرمَج لموسِم أو لعِدّة مواسِم، لذلك يُطلَق على هذا المسرح أحيانًا تسمية مسرح الربرتوار *Théâtre de répertoire*. في هذا المسرح يُمكن أن يَقتصر إشراف الدولة على تقديم تمويل ماليّ لفرق لها طابَع رسميّ دون أن تكون بالضّرورة مسرحًا قوميًّا، وذلك تِبعًا للسياسة الثقافيّة في كُلّ دولة على حِدَة.

أقدم شكل من أشكال إشراف الدولة على المَسارح يعود إلى الحَضارة اليونانيّة، وبالتحديد فترة تشكّل المدينة الديموقراطيّة، حيث كانت المُسابَقات التراجيديّة تَخضع لإشراف هيئة تُعيِّنها المدينة، وحيث كان المسرح وسيلة لتربية المواطن.

يُعتبر مسرح الكوميديّ فرانسيز الذي تأسّس في فرنسا عام ١٦٤٠ في فترة الحُكم المَلَكيّ المُطلَق أوّل شكل من أشكال المسارح القوميّة، وهو يُعتَبر اليوم من مسارح الربرتوار.

في القرن الثامن عشر، تَشكّلت مسارح قوميّة في المُدن الكُبرى في ألمانيا تحت إشراف الأمراء والمُلوك بغياب الدَّولة المُوحَّدة، وكان هذا بِداية التوجُّه القوميّ في المسرح الألمانيّ. ومن أهمّ أسباب ظُهور هذا التوجُّه القوميّ رَفض تَبنّي التقاليد المسرحيّة الغربيّة، وخاصّة تلك التي أفرَزَتْها القواعد* المسرحيّة التي فرضتها الكلاسيكيّة* في إيطاليا وفرنسا، والرغبة في الحِفاظ على الطابَع المَحَلّيّ للمسرح.

في روسيا القيصريّة، تُشكّل «المسرح الروسيّ» بقَرار من الأمبراطورة إليزابيث عام ١٧٥٦. وبعد الثورة البولشفيّة صارت أغلب المَسارح مَسارح دولة (٦٤٠ مسرح دولة في كلّ الاتحاد السوفييتيّ منها ٤٥ فقط في موسكو)، ورُبطت بالمُنظّمات والفعاليّات الشّعبيّة والسياسيّة.

في إنجلترا، طُرح مشروع تأسيس مسرح قوميّ على البرلمان قُبيل الحرب العالميّة الأولى، وتأخّر تصديق المشروع إلى عام ١٩٤٩، ثم تَشكّلت أوّل فرقة قوميّة بإدارة المُمثّل لورنس أوليفيه L. Olivier (١٩٠٧-١٩٨٩) عام ١٩٦٣ في مسرح أولدفيك. بالمُقابل ظهرت في إنجلترا مسارح تُموّلها الدولة منها فرقة شكسبير المَلَكيّة التي تُعتبر من مسارح الربرتوار.

في فرنسا، ومع التوجُّه لخلق مسرح خاصّ بالشَّعب يَختلف جَذريًّا عن مسرح الكوميديّ فرانسيز، تَمّ تأسيس المسرح القوميّ الشّعبيّ TNP في مدينة باريس عام ١٩٢٠. كذلك فإنّ الرغبة في تحقيق اللّامركزيّة الثقافيّة كانت وراء إنشاء مَسارح قوميّة في المُحافظات منها المسرح القوميّ لمدينة ستراسبورغ، بالإضافة إلى المَسارح التابعة لبيُوتات الثقافة التي تُشرف عليها بلديّات المدن في المُحافَظات.

في أمريكا، طُرح مشروع المسرح الفيدراليّ الذي عَمل فيه مُخرجون هامّون ودام من ١٩٣٥ حتى ١٩٣٩، وعنه انبثقت تجارِب هامّة منها مسرح الجَريدة الحَيّة*. كما تُعتبر فرقة الربرتوار التابعة لمركز لينكولن التي أدارها المُخرج إيليا كازان E. Kazan (١٩٠٩-) المُرادِف الأميركيّ للكوميدي فرانسيز، لكنّها سرعان ما تَحوّلت إلى مركز للمُوسيقى والرقص أكثر منه للمسرح.

في العالَم العربيّ، تُعتبَر مصر أوّل دولة

تُشرِف على المسرح وتُقدِّم الدعم الماليّ له. فقد تأسّست فرقة تَتبع للدولة هي اتّحاد المُمثّلين عام ١٩٣٤. وفي عام ١٩٣٥ تأسّست الفرقة القوميّة التي عُيّن عزيز عيد (١٨٨٣-١٩٤٢) مُخرجًا فيها. كما تأسّست معها مجموعة من مَسارح الربرتوار التي تُشرف عليها الدولة وتُعيّن المُدَراء فيها. في بَقيّة الدول العربيّة كان يجب انتظار الستّينات من هذا القرن لتَبرز ظاهرة المَسارح القوميّة. ففي سورية تأسّس المسرح القوميّ عام ١٩٦١ وفي العِراق تأسّست المؤسّسة العامّة للسينما والمسرح عام ١٩٦٠ وقَدّمت الدَّعم للفِرَق الصغيرة، ثم انبَثق المسرح القوميّ العراقيّ عام ١٩٦٨ عن فرقة المُخرج يوسف العاني (١٩٢٧-). في الأردن تُعتَبر فرقة «أسرة المسرح الأردنيّ» التي تأسّست عام ١٩٦٥ الفرقة القوميّة الأردنيّة. كان لتأسيس المَسارح القوميّة في هذه الدول دَوره في انتقال عدد كبير من العاملين في الفرق الخاصّة إلى الفرقة التابعة للدّولة حيث يَنال الفنّانون ضَمانات ثابتة، وقد كان لذلك دَوره في الحَدّ من ظاهرة تشكيل الفِرَق الخاصّة التي نَشطت وتكاثرت في الأربعينات والخمسينات، وفي حصر النشاط المسرحيّ الهامّ بالمسرح القوميّ.

في دول شمال أفريقيا توجَد صيغ مُتنوّعة لإشراف الدولة على المَسارح. فهناك المَسارح التي تَخضع لإشراف الدولة تمامًا مِثل «المسرح الوطنيّ» في الجزائر و«المسرح الوطنيّ» في تونس و«المسرح الوطنيّ» في الرباط، وهناك المَسارح التي تَحظى بدعم الدولة الماليّ مِثل المسارح الجهويّة ومسارح الأقاليم التي تَحمِل أسماء المُدن التي تعمل فيها. أمّا لبنان فلم يعرف سوى الفِرَق الخاصّة.

ك

■ **الكاباريه** **Cabaret**
Cabaret

انظر: عَرْض المُنَوَّعات.

■ **الكابوكي** **Kabuki**
Kabuki

تسمية مأخوذة من الفِعل اليابانيّ **Kabuku** الذي يعني التلوّي وفُقدان التوازُن.

ومسرح الكابوكي جُزء من المسرح الشرقيّ* التقليديّ يَندرج ضِمن إطار المسرح الغِنائيّ* لأنّه يَشتمل على الغِناء والرقص.

يَعود الكابوكي في أصوله إلى القرن السادس عشر، وقد تطوَّر وأخذ شكله النهائيّ في زمن صُعود طبقة التُّجار، فكان المُعبِّر عن تَطلُّعات هذه الطبقة في صِراعها مع النِّظام الإقطاعيّ ومع طبقة الفُرسان. من هذا المُنطلَق يَقف الكابوكي الذي يُعتبر مسرحًا شَعبيًا على طرف النقيض من مسرح النو* الذي ارتَبط بتقاليد الفُرسان الساموراي وبفلسفة الزن القائمة على التركيز والانضباط وتجاوُز الذات.

استمدّ فنّ الكابوكي عناصره من أشكال مسرحيّة أقدم منه مثل الساروغاكو *Sarugaku*، وهو نوع من العُروض الشَّعبيّة البِدائيّة، ومن مسرح النو الذي يُعتبر مسرح النُّخبة، ومن الكيوغن*، وهو نوع من الفواصل* المُضحِكة يَتخلَّل عَرْض النو، ومن عُروض الدُّمى* ومنها البونراكو* الذي استعار منه الكابوكي الكثير من التِّقنيّات كوجود راوٍ وموسيقيّين يُرافقون العَرْض، بالإضافة إلى شكل الأداء* المُستمَدّ من الدُّمى ويُسمّى آراغوتو *Aragoto* ويعني الأداء الخَشِن الفَجّ.

في البِدايات كان الكابوكي عَرَض مُنوَّعات تُشكِّل الرقصات العُنصر الأساسيّ فيه. وكانت النساء تُؤدّي هذه الرَّقصات في الأحياء الشَّعبيّة التي تُخالطها الطبقات الدُّنيا. عندما تَمّ منع هذا النوع من العُروض لاحقًا، اختفى العُنصر النسائيّ وصار المُمثِّلون الرجال يَقومون بأدوار النساء. كذلك طرأ تَحوُّل على الكابوكي الذي احتفظ ببُنيته كعَرْض مُنوَّعات* لكنّه اكتسب بالإضافة إلى ذلك طابَعًا دراميًا لأنّه صار يَستند إلى نصوص لها طابَع واقعيّ، وذلك بتأثير من اشتراك عدد كبير من مُمثّلي الكيوغن فيه.

تَطرح هذه النصوص مواضيع تاريخيّة تَتعلَّق بالحروب، أو اجتماعيّة مُستمدّة من حياة الناس. وغالبًا ما تَستند هذه النصوص إلى حَبْكة* عاطفيّة مُشوِّقة لا تخلو من طابَع العُنْف، وتَجمع بين المأساويّ* والمُضحِك*. كذلك فإنّ الشخصيّات تكون فيها شخصيّات نَمَطيّة* لها عَلاقة بنوعيّة المواضيع المطروحة (شخصيّات نسائيّة وخدم وأتباع).

يَتألّف عَرْض الكابوكي من فِقْرات مُنوَّعة يُمكن تطوير أيّ منها لتُصبح مسرحيّة مُتكامِلة. وعلى الرغم من الطابَع الواقعيّ الذي يُميِّز الجانب الدراميّ في العَرْض، إلّا أنّه يَحمل طابَع

الأسلبة* لأنّ عناصره مُرمّزة بشكل كبير. من جانب آخر فإنّ الطابع المَشهدي له أهمّيّة كبيرة فيه بسبب الدَّور الذي يَلعبه الديكور* والماكياج* والزِّيّ المسرحيّ* والألوان. كذلك فإنّ الموسيقى عُنصر هامّ في العَرْض، فهي تُرافق المونولوغات* الطويلة وتُوحي بالجَوّ الدراميّ للحَدَث.

كانت عُروض الكابوكي تُقَدَّم في أمكنة مكشوفة ثم انتقلت إلى صالات واسعة يُحيط الجُمهور* بالخشبة* فيها من جوانبها الثلاثة، وفيها فُتحات أسفل الخشبة للحِيَل ولتصاعُد الأبْخِرة التي تَزيد من أهمّيّة الطابَع البَصَريّ للمُشاهِد. هناك جُزء من الخشبة يَمتدّ إلى مكان المُتفرِّجين وهو عِبارة عن مَمرَّين أحدهما ضَيِّق والآخَر عريض يُسمَّيان مَمرّ الزهور Hanamichi ويُستخدَمان غالبًا لدخول شخصيّات الأبطال. تَطوَّرت الخشبة فيما بعد وتَمّ تجهيزها بقُرص يَدور على مِحور ويَسمح بتغيير المشاهد في العَرْض الواحد. في تَطوُّر لاحق، ومنذ القرن التاسع عشر، دخلت تِقنيّات جديدة ساهمت في تطوير الحِيَل، وصارت الإضاءة* والتسجيلات الصوتيّة تُستخدَم في تحقيق الإبهار. تُلمَّع الخشبة باستمرار قَبْل العُروض، لذلك يَضطر المُمثِّل لاستخدام القبقاب أو الجوارب لكيلا يَنزلق عليها. يرتدي المُمثِّل الزِّيّ المسرحيّ* المُخصَّص للكابوكي وهو الكيمونو اليابانيّ ذو الأكمام العريضة. ولا يَستخدم القِناع* كما في مسرح النو، وإنما يضَع ماكياجًا يَكون بديلًا عنه. والماكياج في الكابوكي مُرمَّز ومؤسلَب تَلعب الألوان فيه دَورًا هامًّا. وهو مُستمَدّ من أقنعة النو ومن تماثيل الآلهة البوذيّة المُلوَّنة التي تُبرز تعابير الوجه بشكل واضح من خِلال الخطوط المُلوَّنة. والألوان في هذا الماكياج المؤسلَب تُشكِّل نِظامًا دَلاليًّا يُساهم في التعريف بالشخصيّات الإيجابيّة والسلبيّة وطِباعها ومَنبِتها الاجتماعيّ.

تَقوم علامات العَرْض في الكابوكي بالإيحاء بالواقع بَدلًا من تصويره لغلبة طابَع الأسلبة عليها. وهي تَستند في جوهرها على المبدأ الفلسفيّ الذي يَجمع بين الثُّنائيّات المُتعارِضة Dualisme. ولذلك نَجد في عرض الكابوكي التجاوُر والتوازي بين زمن الضياء وزمن العَتمة، وبين فضاء الاحتفال وفضاء الحياة اليوميّة، وبين الأداء الحركيّ الخارجيّ (الأداء الآراغوتي المُستمدّ من الدُّمى في البونراكو) والأداء الداخليّ.

يُقَدَّم الأداء الآراغوتي في الكابوكي الراقصة على الأخص. ويَلجأ إليه المُمثِّل عندما يَلعب أدوار الشخصيّات المُحارِبة من فئة الأبطال وخُصومهم من الأشرار، أي البَطَل* والبَطَل المُضادّ *Contre Héros*، وهما في الحالتين شخصيّات تَتميّز بالقُوّة والشجاعة، ولذلك فإنّ لها ماكياجًا خاصًّا وشَعرًا مُستعارًا يَجعل قامتها أكثر ارتفاعًا من بَقيّة الشخصيّات.

وبشكل عامّ فإنّ أداء المُمثِّل في الكابوكي هو أداء مؤسلب فيه استعادة لِتِقنيّات المُمثِّلين الذي سبقوه لذلك لا يَترك حَيِّزًا للارتجال*. وكلّ مَهارة المُمثِّل تكمن في قُدرته على تقديم الدَّور* بِدقّة وإتقان.

وإعداد المُمثِّل* في فنّ الكابوكي يَتطلَّب مِرانًا طويلًا يبدأ من الطفولة، ويَشمُل تَعلُّم تِقنيّة وضع الماكياج الذي يُنفِّذه المُمثِّل بنفسه. كما يَشمُل إتقان تِقنيّات الأدوار لأنّ المُمثِّل يَختصّ بأداء نفس الدَّور فترة طويلة، كما أنّ هناك مُمثِّلين يَختصّون بتقديم أدوار النساء. وقد اشتُهرت عائلات مُعيَّنة بتقديم فنّ الكابوكي أبًا

عن جَدّ ولفترة ١٧ جيلًا مُتعاقِبًا.

وعَرض الكابوكي بروامزه وطبيعة مَضمونه المُستمَدّ من الأساطير القديمة يَتطلّب من المُتفرِّج معرفة بالتقاليد المسرحيّة وبتاريخ اليابان لكي يُفكِّك روامز* العَرْض ويَبني المَعنى. وفي حال كان المُتفرِّج غريبًا لا يَعرف ذلك، تكون المُتعة* لديه هي مُتعة مُتابَعة الأداء وجَماليّة العَرْض البصريّة.

يتألّف ربرتوار* الكابوكي من أكثر من ثلاثمائة مسرحيّة منها ثمانية عشرة مسرحيّة تُشكِّل الربرتوار الثابت ويَعرفها المُتفرِّجون جَيّدًا. من أهمّ الكُتّاب الذين كتبوا نصوصًا للكابوكي تشيكاماتسو مونزايمون Chikamatsu Monzaemon (١٦٥٣-١٧٢٤) الذي ترك ما يُقارب مائة وخمسين مسرحيّة للكابوكي.

حافظ الكابوكي وغيره من أنواع المسرح الشرقيّ التقليديّ مِثل النو والبونراكو على جوهره، ولم يَطرأ عليه أيّ تغيير، وظلّ يُقدَّم في يومنا هذا كما هو كعَرْض مُتحفيّ. وقد استمرّ ذلك رغم تَوجُّه تطوير المسرح اليابانيّ من خِلال استعارة النَّموذج الأوروبيّ (وهذا هو المَنحى الذي أُطلق عليه اسْم المسرح الجديد *Shingeki*). وقد عَرف المسرح اليابانيّ منذ نهاية القرن التاسع عشر محاولات تجريبيّة لم تَنجح تمامًا هدفت لتطوير فنّ الكابوكي من الداخل، وذلك ضِمن حركة التوجُّه الجديد *Shimpa* الذي اعتُبر درسًا جديدًا بالنسبة للكابوكي الذي سُمّي الدرس القديم.

اعتبارًا من الستّينات والسبعينات، ومع الرغبة في المُحافظة على الطابع اليابانيّ المَحليّ وتَنضير المسرح الحديث، عادت عُروض الكابوكي لتُشكِّل مصدر إلهام لمسرح الطليعة اليابانيّ من جديد. وأهمّ المُخرِجين في هذا المجال سوزوكي تاداشي **Suzuki Tadashi** الذي قَدَّم التراجيديا* اليونانيّة مُستخدمًا أسلوب المسرح التقليديّ.

استفادت السينما اليابانيّة من عُروض الكابوكي خاصّة وأن اثنين من أفضل مُخرِجي الكابوكي في مدينتي كيوتو وأوزاكا كانا من مُؤسِّسي السينما اليابانيّة التي نشرت أفلام الكاراتيه الرائجة.

تأثّر المسرح الأوروبيّ في انفتاحه على المسرح الشرقيّ التقليديّ بنوعيّة العُروض التي تَحمِل عناصر المسرحة* مثل وجود الراوي والمُمثّل اللذين يُقدِّمان المَشهد بالسَّرْد* والفعل معًا، وتغيير المَناظر أمام المُشاهِدين. كذلك تأثّر المسرح الأوروبيّ بتِقنيّة الأداء في المسرح الشرقيّ ومن ضِمنه الكابوكي لأنّها تقوم على الأسلبة وعلى ابتعاد المُمثّل عن الدّور الذي يُؤدّيه، وهذا ما استفاد منه بريشت في صِياغة نظريّته عن التغريب*.

في المسرح العربيّ، بدأ الاهتمام بالمسرح الشرقيّ بتأثير من اهتمام الغرب به، وقد استمدّ المُخرِج التونسيّ محمد إدريس (١٩٤٤-) بعض العناصر من عُروض الكابوكي في مسرحيّته «إسماعيل باشا».

انظر: الشَّرْقِيّ (المَسْرَح-).

■ الكاتاكالي **Kathakali**

Kathakali

كلمة هِنديّة تعني الحِكاية المُمَثّلَة.

والكاتاكالي نوع من المسرح الراقص معروف في الجَنوب الغربيّ للهند وله أصول دينيّة. فهو خُلاصة تَجمع بين أنواع الرقص الدينيّ المُتعدِّدة والرقص الشَّعبيّ الذي كان معروفًا في كلّ مُقاطعة من المُقاطعات. وهو

يُشكِّل نموذجًا مُتكامِلًا من نماذج المسرح الشرقيّ* التقليديّ.

أخذ الكاتاكالي شكله الأوّليّ في القرن السابع عشر حين انفصل عن المسرح الدينيّ* الذي كان يُقدَّم في المعابد. وقد بدأ منذ تلك المرحلة يُبلوِر شكله الجَماليّ والروامز* الخاصّة به، والتي تَتعلّق بنُظُم الألوان المُستخدَمة والماكياج* والحركة* المُنمَّطة، وبنوعيّة الشخصيّات النمَطيّة* المأخوذة من الأساطير والمَلاحم. وما زال الكاتاكالي يَحتفظ بطابَعه الطَّقسيّ حتى اليوم لمُحافظته على روامزه المُحدَّدة.

يُعتبر عرض الكاتاكالي خُلاصة تَجمع بين عناصر المسرح والرقص والغِناء والإيماء*. فهو يَقوم على وجود حِكاية* تَتألَّف من مَقاطع حِواريّة مُغنّاة مأخوذة من المَلاحم السانسكريتيّة القديمة (الماهاباهاراتا والرامايانا) يَرويها المُنشدون بمُصاحبة آلات إيقاعيّة، ويُؤدّيها الراقصون بالحركة، وبذلك يأخذ العرض طابَعًا مَلحميًّا. تُشكِّل الحِكاية بالنسبة للمُؤدّي كانثاه* تُلخِّص الخطوط الأوّليّة للحدث وتَسمح له بهامش كبير من الارتجال* والتنويعات وإضافة التفاصيل بالحركة. والفصلُ بين المُنشِد والمُؤدّي يُعطي فصلًا واضحًا بين الخِطاب* اللُّغويّ والمسموع (موسيقى وغِناء) والخِطاب المَرئيّ (حركة وإيماء وألوان وغيرها). ويُمكن أن يَتزامن الخِطابان أو يَتعاقبا بحيث تكون الجُملة المَنطوقة مجرَّد نقطة بداية قصيرة يَنطلق منها الراقص ليُطوِّر معنى مُتكاملًا بالحركة الإيمائيّة والرَّقص. وبذلك يَحمِل الأداء* الإيمائيّ وظيفة إيصال المعلومات لأنّه يَحتوي على عَلامات بَصريّة وحركيّة تَلعب دَورًا أساسيًّا في عمليّة التواصُل* ونقل المضمون إلى الجُمهور*. وهذا الفصل بين مَصدرين مُختلِفين للمعلومات التي تُعطى للمُتفرِّج يُؤدّي إلى نوع من التغريب*.

وحركات اليد في الكاتاكالي تُشكِّل نِظامًا حركيًّا يُطلق عليه اسْم مودرا *Mudra*. وقد تَثبَّتت هذه النُّظُم الحركيّة الدّلاليّة في كتابات تُشكِّل مَرجعًا ثابتًا، لكنّ ذلك لا يَمنع وجود هامش ارتجاليّ كبير يترك للمُؤدّي. وهذه الروامز يَعرفها المُتفرِّج جَيِّدًا ويَتمكن من تفكيكِها ممّا يَسمح له بمتابعة النصّ الحركيّ والانفعال مع العَرْض. وفي حال عدم معرفتها، يَغيب المعنى ويكتفي المُتفرِّج بالمُتعة* التي تَتولَّد عن مُتابَعة جَماليّة الأداء الرفيع.

يَخضع المُؤدّي في عُروض الكاتاكالي إلى إعداد طويل يَبدأ منذ الطفولة حيث يَتتلمذ الراقص على يد مُعلِّم يَنقل إليه مفاتيح المِهنة (انظر إعداد المُمثِّل). والتدريب يَشمُل الرياضة والرقص وتدريبات خاصّة لحركات العيون وعَضَلات الوجه والأيدي (المودرا). والأداء* في الكاتاكالي يَجمع بين التمثُّل* والتغريب في آنٍ معًا لأنّه يَرمي إلى المُحاكاة* من خِلال الحركة، لكنّ المُبالغة في الحركة يُمكن أن تَحُدَّ من التمثُّل وتُؤدّي إلى نوع من التغريب. وهذه المُبالَغة الكبيرة في الحركة يُمكن أن تَصِل إلى حَدِّ العُنف أحيانًا والكاريكاتور أحيانًا أُخرى وتُعطي للأداء طابَع الغروتسك*.

ولنُظُم الألوان في الكاتاكالي قوانينها الصارمة. فالأخضر مَثلًا هو لون النُّبل والنَّقاء، والأحمر يَدلّ على حُبّ الذات إلى ما هنالك. وبذلك تَسمح الألوان بالتعريف بالشخصيّات وبصفاتها. بالإضافة إلى ذلك، هناك فارق بسيط بين الشخصيّات النبيلة التي تَظلّ صامتة دائمًا وبين الشخصيّات المُضحِكة التي يُمكن أن يَترافق أداؤها بالصُّراخ.

يُقدَّم عَرْض الكاتاكالي في المناسبات ويَمتدّ العَرْض من حلول الليل حتّى الفَجْر. ويمكن أن يُقدَّم داخل المَعبَد أو في أمكنة مُغلَقة، أو بالقرب من المَعبَد في الهواء الطَّلْق. وفضاء التمثيل مُزدوج يَحتوي على حَيِّز مُخصَّص للموسيقيّين والمُغنّين الذين يقومون بسرد النصّ الكَلامي، وحَيِّز مُخصَّص للراقصين الإيمائيّين. وعلى الرغم من هذا التقسيم الواضح إلّا أنّ ذلك لا يَنفي إمكانيّة تداخُل حَيِّز اللَّعِب ***Aire de jeu*** مع حَيِّز المُتفرِّجين لأنّ المُمثِّلين يُمكن أن يَستغلوا هذا الحَيِّز لتقديم مَشاهد المعارك والمَواكِب.

في العصر الحديث ما زال الكاتاكالي يُعلَّم في مَدارس خاصّة، وصار من المُمكِن قَبول النساء فيها بعد أن كان تقديم العُروض حصْرًا على الرجال. كما اتّسع الربرتوار* فظهرت تَجارِب لتقديم المسرحيّات العالميّة بأسلوب الكاتاكالي.

والكاتاكالي ليس الشكل الوحيد المعروف في الهِند إذ توجَد أشكال أخرى هامَّة مثل الكوتي ياتام ***Kütiyattam*** الذي أثّر على الكاتاكالي وعلى بَقيَّة الأنواع، لكنّ الكاتاكالي اكتَسب شُهرة عالميّة وكان له تأثيره على كثير من المُخرِجين الغربيّين الذين استَقوا من المسرح الشرقيّ عناصر لتجديد وتنضير المسرح الغربيّ.

انظر: الشرقي (المسرح-).

■ كاتم الأسرار **Confidant** ***Confident***

شَخصيّة ثانويّة* تَرتبِط بِشخصيّة البَطَل* وتكون وثيقة الصِّلة به (صديق أو مُربّي أو وصيفة أو مُرضِعة) بشكل يَسمح لها بمُحاورته والاستماع إلى مَكنونات نفسه.

دخلت هذه الشخصيّة* المسرح الغربيّ بين القرن السادس عشر والثامن عشر، وثَبَّتتها أعراف* المسرح الكلاسيكيّ في القرن السابع عشر في فرنسا فكانت بَديلًا عن دَور الجوقة* في المسرح القديم. لكنْ في حين كانت الجوقة كِيانًا جَماعيًا وشاهِدًا أساسيًا على الحَدَث ومُمثِّلًا عن المدينة في المسرح القديم، فإنّ كاتم الأسرار هو شخصيّة فرديّة ليس لها مَرجِعيّة اجتماعيّة مُحدَّدة، ولذلك فإنّ وجوده في المسرحية يُبرَّر كضرورة دراميّة فقط.

يَتلخَّص دَور كاتم الأسرار في:

- إعطاء معلومات عن الحدث ورِواية ما يَحصُل خارج الخشبة على شكل سَرْد* (رِواية المُربّي تيرامين في مسرحيّة فيدرا للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩)، وهذا هو الدَّور الذي كان يَقوم به الرسول في المسرح القديم.
- التخفيف من استخدام المونولوغ*، لأن حوار* كاتم الأسرار مع البَطَل يُشبه كثيرًا حِوار الشخصيّة مع ذاتها. وكاتم الأسرار في البُنية الدراميّة هو انعكاس لشخصيّة البَطَل أو صورة عن الأنا لَديه، فهو كثيرًا ما يُمثِّل صوت العقل الذي يَحُدّ من الاندفاع العاطفيّ للبَطَل.

هناك بعض الحالات الاستثنائيّة يَلعب فيها كاتم الأسرار دَورًا أساسيًا حين يَتدخّل بمُجرَيات الحدث كما هو الحال بالنسبة للمُرضِعة أونون في مسرحيّة «فيدرا» للفرنسيّ جان راسين.

في الكوميديا* يُعتبر الخادم أو الخادمة* الرديف الوظيفيّ لكاتم الأسرار، لكنّ الاختلاف الأساسيّ يَكمن في كون هذه الشخصيّات تَحمِل فَرادة وكثافة إنسانيّة، في حين ظلّ كاتم الأسرار مُحدَّدًا بوظيفته كمُحاوِر أو مُبلِّغ، حتّى ولو كان نَصّه الحِواريّ طويلًا. أي إنّه شخصيّة دون فعل خاصّ، وبالتالي تَنطبق عليه تمامًا صِفة الشخصيّة

الثانويّة.

في مسرح القرن الثامن عشر ومع تراجُع التراجيديا* كنوع، ومع التغيُّرات التي طالت المجتمع وأدّت إلى تغيُّر مفهوم البَطَل في المسرح، تَغيّر وضع الشخصيّات الثانويّة التي صار لها دَور أكبر، غابت وظيفة كاتم الأسرار عن المسرح واستُبدِلت في بعض الأحيان بوظيفة الصديق.

انظر: الشخصيَّة، الشخصيَّة الثانويّة، الكومبارس.

■ الكانفاه **Script**

Canevas

كلمة مأخوذة من مُفردات النسيج، وهي تَدلّ بمعناها العامّ على قِطعة قُماش لها خيوط مُتعامِدة ومُتباعِدة تَسمح بنسج تَوْشيات بالإبرة فوقها بحيث تتغطّى الكانفاه تمامًا. فيما بعد صارت الكلمة تَدلّ في عالَم الموسيقى والمسرح والأدب على نصّ أساسيّ أو مُلخَّص يَعرِض الخطوط العريضة، ويَسمح بتأليف لاحق يتركّب على الأصل. وقد استُخدمت الكلمة كما هي في كثير من لغات العالَم.

ومُصطلَح كانفاه مأخوذ من الإيطاليّة Canevaccio وتعني في مُفردات المسرح مجموعة المَشاهد والمواقِف الدراميّة والمُضحِكة التي كان المُمثّلون يَبنون عليها ارتجالهم. عُرفت هذه الكلمة في الكوميديا ديللارته* وانتشرت مع المُمثّلين الإيطاليّين الذين تنقّلوا في كل بلدان أوروبا. وقد كان استخدام الكانفاه ضَرورة فرضتها طبيعة العُروض المُتغيِّرة حَسَب الجُمهور* في كُلّ مرّة، وكثرة الإنتاج والتنقُّل الذي عرفه المُمثّلون الإيطاليّون.

وكانفاه الكوميديا ديللارته تَعني المُخطّط المَبدئيّ للعناصر الثابتة التي تَنسج عليه عُروض مختلفة، وهي تشكل بالنسبة للمُمثِّل* نقطة الإستناد التي يبني عليها الأداء* القائم على الارتجال*. والكانفاه أكثر إيجازًا من السيناريو* المكتوب الذي يَعرِض مُخطَّط العمل، ويَحتوي على مُلاحظات مُرتَّبة مَشهدًا بمشهد حول مسار وتطوُّر الحدث الدراميّ، كما أنّها تَختلِف عن المُخَطط السَّرْديّ للحدث *Argument* الذي يُوجِز الحِكاية*.

يُمكن أن تكون الكانفاه، مِثل السيناريو، بديلًا عن النصّ الدراميّ ذي الطابَع الأدبيّ في مسرح له أعرافه الثابتة التي يَعرفها المُمثِّل والمُتفرِّج. وهي على العكس من النصّ التقليديّ، تَسمح للمُمثِّل بهامش من الحُرِّيّة في أدائه لأنّها تُمكِّنه من أن يَنسج تنويعات حول موضوع مُحدَّد حسب مُتطلَّبات الجُمهور وردود أفعاله، وأن يَرتجل أداءه ارتجالًا.

يُعتبر أسلوب الاستناد إلى كانفاه جُزءًا من التمارين المُتّبَعة في يومنا هذا لإعداد المُمثِّل* في مَعاهد المسرح* لأنّ ذلك يَسمح للمُمثِّل الناشِئ أن يُطوِّر شخصيّة* أو مواقِف وأن يَنسج حِكاية انطلاقًا من مُعطَيات مُحدَّدة أو فكرة يَقترحها عليه المُدرِّب.

انظر: السيناريو، الكوميديا ديللارته.

■ الكِتابَة **Writing**

Ecriture

الكتابة بالمعنى الشائع للكلمة في مجال المسرح هي عَمليّة صِياغة نصّ مكتوب يَخضع لقواعد التأليف المسرحيّ التي تأخذ بعين الاعتبار تحوُّل النصّ إلى عَرْض. من هذه القواعد* وجود الحِوار* والإرشادات الإخراجيّة* وتوزيع دخول وخروج الشخصيّات، وتطوُّر الفعل

الدراميّ* من بِداية إلى نهاية، والتقطيع* إلى فصول ومَشاهد أو لوحات وغير ذلك. يُطلَق على هذا النوع من الكتابة اسْم الكِتابة الدراميّة.

توسَّع معنى الكِتابة في النقد الحديث مع تطوُّر النظرة إلى مفهوم اللغة. فقد اعتُبر لغةً كلّ ما يَسمح بتحقيق التواصُل* ويُشكِّل نِظامًا دَلاليًّا مُتكاملًا من العَلامات كالحركة واللون والصوت والإشارات. نتيجة لذلك اعتُبرت الكتابة عمليّة تتجاوز صِياغة النصّ اللغويّ المكتوب لتَشمُل كلّ عمليّة إبداعيّة يَتشكّل فيها معنى ما وتدخل في نطاق عمليّة التواصُل.

في مَجال المسرح حيث تَتَضمّن اللغة المسرحيّة كلّ ما هو مَرئيّ ومسموع على الخشبة* كالديكور والأكسسوار* والزِّيّ المسرحيّ* ونَظْم الألوان والموسيقى والمُؤثّرات الصوتيّة* وغيرها من العناصر التي تُشكِّل خِطابًا جديدًا يَختلِف بطبيعته عن النصّ المكتوب، اعتُبر الإخراج* عمليّة صِياغة جديدة للنصّ الدراميّ ونوعًا من العمل الدراماتورجيّ يُبرز رؤية المُخرِج*، ونصًّا مُستقِلًّا وجديدًا للمسرحيّة هو نصّ العَرْض.

مع هذا التمييز بين نصّين، صار من المُمكِن الحديث عن الكِتابة المسرحيّة *Ecriture théâtrale* التي تشمُل الكتابة الدراميّة *Ecriture dramatique* (وهي نصّ المسرحيّة)، والكتابة المَشهديّة *Ecriture scénique* التي هي جُزء من عمل المُخرِج ضمن فنّ الإخراج.

من العوامل التي لَعبت دَورًا هامًّا في تثبيت المفهوم الجديد للكتابة تَحرُّر العَرْض المسرحيّ من الأعراف* التي تُعطيه شكلًا مُحدَّدًا، ممّا أدّى إلى النظر إلى الإخراج كعمل إبداعيّ مُستقِلّ ومُوازٍ لعمل الكاتب، وهذا ما يَجعل من كلّ عَرْض من العُروض لمسرحيّة ما نوعًا من الكتابة الجديدة التي تَحمِل قراءة* المُخرِج للنصّ الأصليّ.

يُعتبر الإبداع الجَماعيّ* نوعًا من الكتابة الجماعيّة *Ecriture collective* تَستنِد بشكل كبير على عمل المُمثِّل* وارتجاله. وقد تطوَّر هذا النوع من الكِتابة في المسرح الحديث مع تَخطي النظرة التقليديّة إلى أولويّة النصّ المكتوب الذي يَسبُق العَرْض.

كذلك يُعتبر الإعداد* نوعًا من الكِتابة لأنّ أيّة تعديلات تَدخُل على النصّ تُعطيه مَعنى جديدًا يَختلِف عمّا كان مطروحًا في النصّ الأصليّ.

انظر: القِراءة. الإخراج.

■ الكَرْنڤال — Carnaval

Carnaval

كلِمة كَرنڤال مأخوذة من اللّاتينيّة Carnem levare وتعني حَرفيًّا في اللغة العربيّة، رَفْعَ اللَّحْم. ومرْفَع اللحم في الديانة المسيحيّة هو احتِفال يَتِمّ في اليوم الذي يَسبُق بَدء الصِّيام عن اللَّحم لمدة أربعين يومًا. فيما بعد توسَّع استخدام الكلمة، وصار تعبير كرنڤال يُطلق على شكل من أشكال الاحتفال* له طابَع شَعبيّ لما فيه من إمكانيّة للتسلية والتحرُّر، وكذلك على الاحتفالات التنكُّريّة والمَواكِب الدينيّة والدُّنيويّة التي يَغلِب عليها طابَع الغروتسك*.

يُعتبر هذا الشكل من الاحتفالات التنكُّريّة استمرارًا للاحتفالات الوَثنيّة التي كانت معروفة في أغلب الحَضارات القديمة، وعلى الأخصّ طُقوس الاحتفال بالربيع والقِطاف التي تُعبِّر عن الصِّراع بين الصيف والشتاء بمَواكِب هَزْليّة. لكنّ الكرنڤال أخذ شكله المعروف تاريخيًّا مع تكوُّن بورجوازيّة المُدن في القرن الثالث عشر في

أوروبا، وكان بشكل غير مُباشَر رَدّة فعل على الطابَع الصارم للشعائر الدينيّة الكنسيّة.

في الفترة الواقعة بين القرن الثالث عشر والسادس عشر، تحوّل الكرنفال من احتفال فوضويّ لا يَخضع لقالب مُحدَّد، إلى احتفال مُنظّم كانت تُشرف عليه مجموعات عُرفت باسم الفِرَق المَرِحَة *Compagnies joyeuses*. لكنّ السلطة ما لبثت أن حاولت احتواءه فصار له طابَع رسميّ نوعًا ما لأنّه دخل في قالَب تنظيميّ عامّ. وهكذا تحوّل الكرنفال من عيد شَعبيّ إلى شكل احتفاليّ يَحتلّ فيه الشعب موقِع المُتفرِّج لا المُشارِك، لأنّ المَواكِب فيه صارت تَحتوي على مَحطّات تُقدَّم فيها فواصل* أو مَشاهد تمثيليّة. وقد أفْرَزَ ذلك التحوُّل في الكرنفال أشكال فُرْجة* تَنوّعت بتنوُّع المَناطق، وكانت أحد أهمّ مَصادر تكوُّن المسرح في أوروبا. ففي فرنسا على سبيل المِثال انبثق عن الكرنفال المونولوغ الدراميّ* وعُروض الحَماقات* وعيد المَجانين، وكلّها نوع من المُحاكاة التهكُّميّة* للظواهر الجِدّيّة في الحياة. وفي ألمانيا ظهرت تمثيليّات كرنفاليّة هي مسرحيّات بِداية الصِّيام *Fastnachtspiel* في مدينة نورمبرغ، وهي المُرادِف الألمانيّ لعيد المَجانين في فرنسا. في إيطاليا أفرَز الكرنفال ما أُطلق عليه اسم **Zanni** وهي التسمية الإيطاليّة القديمة للأحمق، ومنها ظهرت شخصيّات الخدم في الكوميديا ديللارته*، وفي إنجلترا انبثقت عن الكرنفال عُروض تنكُّريّة يُطلَق عليها اسْم مسرحيّات التنكُّر الساخر *Mummers play*.

ولأنّ الكرنڤال تأرجح في تاريخه بين العَفْويّة والتنظيم، يُمكن اعتباره احتفالًا له طابَع مزدوج. إذ إنّ له من جهة برنامجه المرسوم الذي يؤطّر مكان وزمان الاحتفال ومَساره، كما أنّ له من جهة أُخرى جانبه اللَّعِبيّ الذي يَترُك للمُشارِكين حُرِّيّة التصرُّف بعَفويّة، وإمكانية تَخطّي المَسار المرسوم، والانعتاق من خِلال الرقص والتمثيل والغِناء والتنكُّر.

التنكُّر في الكَرْنڤال:

يَقوم الكَرْنڤال أساسًا على مفهوم التنكُّر بأشكال كائنات إنسانيّة وحيوانيّة. ولُعبة التنكُّر هذه تَكسِر الروابط بين المُشارِك والمجتمع وتَسمح له أن يَدخُل في نشاط لَعِبيّ مُبرَّر يُفجِّر الرغبات الكامنة لَديه فيُحقّق الانعتاق والتفريغ من خِلال الضَّحِك.

الكرنڤالي Le carnavalesque:

تَحدَّث الباحث الروسي ميخائيل باختين **M. Bakhtine** في دِراسته عن المؤلِّف الفرنسيّ فرانسوا رابليه **F. Rabelais** عن الكرنڤال والضَّحِك الشَّعبيّ فقابل بين بُنيتين مُتناقضتين: الأولى تأخذ شكل كتلة كلاسيكيّة مُغلَقة لا يُمكن اختراقها، وتتمثّل في الحياة الاجتماعيّة المُنظَّمة بقوانين وأُسس، والثانية تأخذ شكل كُتلة غروتسكيّة مُتغيِّرة ومفتوحة يُمكن اختراقها من خلال الفُتحات العديدة فيها. وقد اعتَبر باختين أنّ أهمّ مَظاهر الكُتلة الغروتسكيّة هو الكرنڤاليّ *Le carnavalesque* الذي استقى مُكوِّناته من الكرنڤال. واعتبَر أنّ الضحك الكرنڤاليّ هو الضَّحِك الشَّعبيّ المُعبِّر عن كلّ ما هو سُفليّ ودنيء (دون أيّ معنى انتقاصيّ) مُقابل ما هو رفيع وكلاسيكيّ.

وقد اعتبر باختين أنّه على الرغم من وجود برنامج مُحدَّد للكرنڤال إلّا أنّه كان دائمًا يَترك حَيِّزًا كبيرًا للَّعِب على مُستوى الفرد وعلى مُستوى الجَماعة، وأنّ عَلاقة المُشارِك بالكرنڤال

هي عَلاقة مُعاكِسة تمامًا لما يَحصُل في الاحتفال الجِدّيّ. فإذا كان الكرنفال يَفترض أساسًا نوعًا من المُشارَكة من خِلال التنكُّر وتشكيل المَواكِب، فإنّ هذا التنكُّر بالذات يُحرِّر الأنا ويُزيل الروادع ويَسمح بالانعتاق.

الكَرْنفال اليوم:

في يومنا هذا، ومع تغيُّر النظرة إلى مفهوم الزمن (من زمن دائريّ يَتحدَّد بدَورة الطبيعة والفصول إلى زمن تطوُّريّ تاريخيّ غير تكراريّ)، فَقَد الكرنفال معناه الأوّل كاستعادة لدَورات الطبيعة وكإرجاع إلى صِراع العناصر المُكوِّنة للحياة وتَجدُّدها، وتحوَّل إلى فولكلور مَرجعِيّته هي الكرنفال بحَدّ ذاته. كما غَلَب عليه الطابَع السياحيّ المُنظَّم فَفَقَدَ معناه الأوّل رغم استمراره، وهذا ما نَجده على سبيل المِثال في كرنفال ريو دي جانيرو في البرازيل.

انظر: الغروتسك، المُضحِك، الاحتفال.

■ الكلاسيكِيّة والمَسْرَح **Classicism** ***Classicisme***

الكلاسيكية تسمية تُطلق على تيّار فكريّ وجَماليّ تَبلوَر في القرن السابع عشر، ويَستمِدّ أصوله من الحَضارة اليونانيّة والرومانيّة.

أصل الكلمة من **classius** اللّاتينيّة التي تعني طَبقة، وهي صفة ترتبط عادة بالكاتب الكلاسيكيّ الذي يَكتب للطبقة الراقية **Scriptor classius**، ويُقابله الكاتب البروليتاريّ الذي يَكتب للطبقة الدُّنيا **Scriptor proletarius**.

يُستدَلّ من تطوُّر معنى الكلمة أيضًا أنّ صفة الكلاسيكيّة كانت تُستخدَم للدّلالة على المُؤلّفات التي تَستحقُّ أن تُدرَّس في صفوف المدارس والجامعات **Classe**. وقد اتّسع المعنى فيما بعد لِيَشمُل كلّ أعمال الكُتّاب والفنّانين اليونان والرومان الذين اعتُبروا نَموذجًا يُحتذَى منذ عصر النهضة في أوروبا، والذين اعتُمِدَت كتاباتهم النظريّة، وعلى الأخصّ فنّ الشّعر* لأرسطو **Aristote** (٣٨٤-٣٢٢ق.م) وهوراس **Horace** (٦٥-٨ق.م) كمَرْجِع يُتَّبَع. وهذا يُفسِّر تسمية الاتّباعيّة التي تُستَعمَل أحيانًا في اللغة العربيّة كمُرادِف لكلمة كلاسيكيّة.

جدير بالذكر أنّ صِفة الكلاسيكيّة لم تُطلَق على هذا التيّار إلّا بعد انتهاء تأثيره، وتحديدًا في فترة إعادة الحُكم المَلَكيّ إلى فرنسا **Restauration** في القرن التاسع عشر.

لكنّ كلمة كلاسيكيّة اكتسبت فيما بعد معنى أكثر شُموليّة من التسميات التي تُطلَق على بقيّة التيّارات الفكريّة والفنّيّة والجَماليّة مثل الرومانسيّة* والرمزيّة*. إذ صارت كلمة كلاسيكيّة تُطلَق على كلّ الأعمال الرفيعة المُعتَرَف بها والتي تَصمد أمام عامل الزمن. ولذلك يُمكن الحديث عن أعمال كلاسيكيّة في كُلّ المدارس الفنّيّة والأدبيّة.

الكلاسيكِيّة كمَبْدَأ جَماليّ:

استُمِدّت مفاهيم الجَماليّة الكلاسيكيّة من الأعمال اليونانيّة التي اعتُبرت نَموذجًا يَحمِل طابَع الديمومة. وهذا النَّموذج يَقوم على مَبدأ التناظُر والتناسُق والثبات والاعتدال والبساطة والوقورة والجَلال الذي يُعطي للعمل تجانُسًا ووَحدة. وهو يَنطلق في مبادئه من العَقلانيّة التي تُميِّز تركيبة الفكر الكلاسيكيّ ككلّ.

اعتُبرت هذه الصِّفات مَعايير تحوّلتْ إلى قواعد* إلزاميّة في الآداب والفنون الأوروبيّة اعتبارًا من القرن السابع عشر وبتأثير من ظروف سياسيّة واجتماعيّة أهمّها:

- تشكّل حُكم مركزيّ هو الحكم المَلَكيّ المُطلَق في فرنسا.
- التطوُّر الفكريّ باتِّجاه العقلانيّة Rationalisme التي يُمثّلها الفيلسوف الفرنسيّ رينيه ديكارت R. Descartes. فقد اعتُبر العَقل أساسًا للعِلم ومُحرّكًا للعالم لأنّه يَجمع بين الذين يَنتمون إلى ثقافات مُختلِفة. من هذا المُنطلَق كانت الكلاسيكيّة ردّة فِعل رافضة لجمالية الباروك* التي تُناقض هذا التوجُّه تمامًا وكانت سائدة قبل الكلاسيكيّة تمامًا.
- بروز اتِّجاه فلسفيّ يَنحو إلى استنباط ما هو دائم ممّا هو زائل ومُتحوّل، وفرْضه تحت اسْم الحقيقة. من هنا ظهر مبدأ الحقيقة المُطلَقة والجميل *Le Beau* والطبيعة الجميلة *La belle nature*. ولئن كان عصر النهضة الإيطاليّ قد مَهّد لظهور الكلاسيكيّة من خِلال المذهب الإنسانيّ Humanisme الذي انتشر فيها، فإنّ الكلاسيكيّة في فرنسا أخذت شكل تيّار سائد ومُسيطِر بفعل الأكاديميّات التي فَرَضت أُسسها كقواعد لا يُمكن مخالفتها، وبفضل مُنظِّرين أمثال نيقولا بوالو N. Boileau (١٦٣٦-١٧١١)، وكتّاب أمثال جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) وجان دو لابروير J. La Bruyère، وفنانين أمثال الرسام نيقولا بوسان N. Poussin والمَعماريّ جان فرانسوا مانسار J.F. Mansard. وقد ظَلّ تأثير الكلاسيكيّة ملموسًا في الآداب والفنون الأوروبيّة طيلة القرنين السابع عشر والثامن عشر. لكنّ هذا التأثير لم يَكن متساويًا في كلّ دول أوروبا، إذ لم تُقبَل الكلاسيكيّة بنفس النِّسبة في إسبانيا وإنجلترا، ورُفضت بحِدّة في ألمانيا حيث كان للتوجُّه القوميّ دَوره في عدم قَبول التأثيرات الخارجيّة وفَرْض الطابَع المَحلّيّ. ثار فلاسفة القرن الثامن عشر الألمان مِثل غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) وجوهان ولفغانغ غوته J.W. Gœthe (١٧٤٩-١٨٣٢) وهردر Herder وفردريك شيللر F. Shiller (١٧٥٩-١٨٠٥) في البِداية على هَيْمنة النّماذج الأدبيّة الفرنسيّة التي اعتبروها نوعًا من القيود، ثم عادوا إليها بعد انتهاء حركة «العاصفة والاندفاع» *Sturm und Drang* في رَدّة فعل على النزعة الضّبابيّة والهَيَجان العاطفيّ الرومانسيّ. وقد أُطلق على الكلاسيكيّة الألمانيّة اسم كلاسيكيّة ڤايمار. أمّا في إنجلترا فقد دعا بعض المُنظّرين لكتابة دراما مُنتظمة استمدّوا مَعالمها من الكلاسيكيّة الفرنسيّة مُباشَرة، وتَقوم على احترام قاعدة حُسْن اللّياقة* ومُشابَهة الحقيقة*. من هؤلاء المُنظِّرين والكُتّاب بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧) وجون درايدن J. Dryden (١٦٣١-١٧٠٠). ومع أنّ الكلاسيكيّة الإنجليزيّة استمرّت حتى القرن الثامن عشر، إلّا أنّها لم تُشكّل تيّارًا واضح المَعالم.

المَسْرَح الكلاسيكِيّ:

عندما كتب الكلاسيكيّون الفرنسيّون في القرن السابع عشر أعمالهم لم يَقصِدوا وضع أُسس لتيّار ما، وإنّما مُحاكاة أعمال القُدماء التي اعتبروها نَموذجًا. لكنّ فهمهم لهذه النّماذج أتى عبر ترجمة الإيطاليّين لكُتُب فنّ الشِّعر المُختلِفة وعبر تفسيرات المُنظّرين الفرنسيّين للمَعايير الجَماليّة التي تَطرحُها.

تُعتبر الكلاسيكيّة التيّار الوحيد الذي تَجلّى في المسرح بشكل كِتابة مُعيَّن وشكل عَرْض مُحدَّد فرضَتْه الأعمال التي ظهرت على مرحلتين

ما بين ١٦٠٠ و١٦٤٠ ويطلق عليها اسْم التراجيديا الإنسانيّة *Tragédie humaniste*، وبين ١٦٤٠ و١٦٧٠ وتُعتبر أعمالًا كلاسيكيّة تمامًا. وقد اعتُبرت الأعمال التي تَتطابق مع هذه المَعايير أعمالًا جَيّدة. تُعَدّ بعض نصوص الكاتب الفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وكلّ أعمال جان راسين في التراجيديا* ومسرحيّات موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) في الكوميديا* من أهمّ الأعمال الكلاسيكيّة. هذه الأعمال لا تَلتزِم بالقواعد الكلاسيكيّة من ناحية الكتابة فقط وإنّما تَتجلّى مَعالم الكلاسيكيّة فيها على الصعيد الفكريّ أيضًا، إذ إنّها تنطلق من مَفهوم مُحدَّد هو عُموميّة النّماذج الإنسانيّة التي تَطرحها وصلاحيّتها لكلّ الأزمنة.

يُمكن الحديث اليوم عن دراماتورجيّة* كلاسيكيّة مُتكاملة يَنسجم فيها الشكل مع المضمون والنّص مع العَرْض، وهذا ما أوضحه الباحث الفرنسيّ جاك شيرير J. Scherer في كتاب «الدراماتورجيّة الكلاسيكيّة في فرنسا» (١٩٥٠) حيث فَصل مُكوّنات العَمَل المسرحيّ الكلاسيكيّ إلى بُنية داخليّة وبُنية خارجيّة.

اعتبر شيرير أنّ البُنية الداخليّة أو العميقة للنصّ تتعلّق بطبيعة المواضيع التي يَختارها المُؤلّف قبل أن يَشرع بالكتابة، وبالقواعد التي تُحدِّد بِناء العمل ومنها وَحدة الزمان ووَحدة الفعل وتطوُّره من مُقدِّمة* وعُقدة* وانقلاب* وخاتمة*، بما في ذلك دَور العائق* وطبيعته ضِمن الصِّراع*، وطبيعة الشخصيّات (شخصيّات رئيسيّة وشخصيّات ثانويّة) وانتمائها الاجتماعيّ (ملوك وأمراء).

أمّا البُنية الخارجيّة أو السطحية فتتعلّق بطريقة المُعالَجة وبشكل الكِتابة الذي يَتناسب مع ضَرورات العَرْض المسرحيّ في ذلك الوقت (وَحدة المكان، والتقطيع* إلى فصول خمسة وعدد غير مُحدَّد من المَشاهد، والربط بينها بحيث لا تَبقى الخشبة* فارغة أبدًا، واستخدام الشعر والوزن الإسكندريّ واللُّغة الرفيعة بما تَتطلَّبه من إلقاء* مُفخَّم وتنغيم **Déclamation** على صعيد العرض. كذلك وضّح شيرير عَلاقة هذه المُكوّنات بالواقع الذي يُصوِّره العمل وبذوق الجُمهور (قاعدتي حُسْن اللِّياقة ومُشابَهة الحقيقة).

اتُّبعت هذه القواعد في التراجيديا والكوميديا مع تمايُز مُستمَدّ من الفُروق التي طرحها أرسطو أصلًا بين النوعين في كِتابة «فنّ الشعر». لذلك تُعتبر الكوميديا الكلاسيكيّة كوميديا رفيعة، على العكس من الأشكال الكوميديّة الشعبيّة التي لم تلتزِم بقواعد واعتُبِرَت أقلّ شأنًا. من المُلاحَظ أنّ الأعمال التي تُعتَبر كلاسيكيّة تَمامًا محدودة العدد. لكنّ القواعد التي فرضتها نالت قُوّةً وثَباتًا وديمومة حتّى إنّها أطّرتِ المسرح وقيَّدته وجَمَّدتِ الرُّؤية التي يَطرحها حول العَلاقة بالواقع. وقد امتدّ تأثير هذه القواعد حتى الثورة الرومانسيّة* التي رفضتها نهائيًّا فاتحة الباب بذلك أمام الواقعيّة* والطبيعيّة* وغيرها من المدارس.

الكلاسيكِيّة الجَديدَة Neo Classicisme:

تسمية تُطلَق في النقد الإنجليزيّ على الأعمال التي تَستوحي من نَموذج القُدماء وبهذا المنظور اعتُبرت الكلاسيكيّة الفرنسيّة كلاسيكيّة جديدة.

كذلك تُطلَق صِفة الكلاسيكيّة الجديدة على الأعمال التي أتت في مرحلة لاحقة للكلاسيكيّة الفرنسيّة وتَستوحي منها ومن القُدماء، وكانت

رَدّة فعل على البَهْرجة التي مَيَّزت الفنون بشكل عامّ. شكّلت الكلاسيكيّة الجديدة بهذا المعنى تيّارًا ظهر اعتبارًا من بِداية القرن الثامن عشر وحتّى نهاية الثلث الأوّل من القرن التاسع عشر، كما عاد إلى الظهور في فَترات مُختلِفة حتى القرن العشرين.

المَسْرَح الكلاسيكِيّ اليَوْم:

رُفِضَت الكلاسيكيّة من قِبَل أجيال الشباب على مَدى العصور كرَدّة فعل على النظرة المُتصلِّبة إلى المذهب الكلاسيكيّ كمَرجِع وحيد لما هو جَيِّد. مع ذلك ظَلَّت بعض العناصر الكلاسيكيّة موجودة في الأعمال التي أُطْلِق عليها اسْم المسرحيّة مُتقَنة الصُّنع *Pièce bien faite*، وفي الميلودراما* وفي مسرح البولفار*، وفي كلّ المسرحيّات التي حافظت على بعض القواعد الكلاسيكيّة.

اعتبارًا من بِداية القرن العشرين، وضِمن التوجُّه لتجديد الحركة النقديّة وأدواتها، ظهرت قِراءات جديدة وأكثر حيويّة للأعمال الكلاسيكيّة تَخطَّت قضيّة القواعد إلى ما له عَلاقة بجوهر هذه الأعمال. من أهمّ هذه البُحوث النقديّة كِتابات رولان بارت R. Barthes وجان ستاروبنسكي J. Starobinsky وشارل مورون Ch. Mauron ولوسيان غولدمان L. Goldman وجان بيير ڤرنان J.P. Vernant.

على صعيد الإخراج*، ظهرتْ مُحاولات لتقديم الكلاسيكيّات اليونانيّة والفرنسيّة في قِراءات* جديدة. من أهمّ المُخرِجين الذين عَملوا ضِمن هذا التوجُّه الفرنسيّين أنطوان ڤيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠) وأريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) والألمانيّ بيتر شتاين P. Stein (١٩٣٧-).

انظر: القواعد المَسرحيّة، الأنواع المسرحيّة.

■ الكواليس Wings

Coulisses

مُصطلَح يَنتمي إلى مُفردات تِقنيّات المسرح. وقد دخل إلى لغة الحياة اليوميّة بمَعناه المسرحيّ، إذ يُمكن الحديث عمّا «يدور وراء الكواليس».

تُستعمَل كلمة كواليس (ومفردها كالوس) في اللغة العربيّة بلفظها الفرنسيّ Coulisses. وهذه الكلمة التي ظهرت عام ١٢٠٠ مُشتقَّة من فعل Couler الذي يعني انسابَ. وقد كانت الكلمة تَعني عند ظهورها السِّكّة التي تَنساب عليها قِطعة مُتحرِّكة، وصارت تُستعمَل في المسرح للدّلالة على جُزء من المسرح لا يَظهر للعَيان تُغطّيه الستائر أو قِطَع الديكور*، ويُحدِّد أبعاد الخشبة* من اليمين واليسار ومن جهة العُمْق.

وللكواليس وظيفة عمليّة في المسرح لأنّها المَداخل التي يُمكن للمُمثّلين ولقِطَع الديكور أن تَدخل وتَخرج منها إلى الخشبة. ومن هذا المُنطلَق يُمكن اعتبار الفُتحات الموجودة في أسفل الخشبة Trappes نوعًا من الكواليس. وانطلاقًا من هذا التعريف للكواليس، يُمكن اعتبار أنّها كانت موجودة في كلّ مكان يُقدَّم فيه عَرْض مسرحيّ حتّى قبل أن تكتسب هذا الاسْم. وقد عُرفت هذه الفُتحات في المسرح اليونانيّ والرومانيّ، وفي كلّ الأمكنة المُشيَّدة التي كانت تُقدَّم فيها عُروض مسرحيّة في القرون الوسطى كالخشبة الإليزابثية *Scène élizabéthaine* حيث كانت موجودة في كُلّ الأمكنة التي تُستخدم للتمثيل بما فيها الطوابق العُليا من الخشبة. أمّا حين يُقدَّم العَرْض على مِنصّات مُرتَجلة كما في

مسرح الشارع* ومَسارح الأسواق*، فقد كانت السِّتارة التي تَحجُب خَلفيّة المِنصّة عن أعيُن المُتفرِّجين بمَثابة الكواليس لأنّ تغيير المَلابس كان يَتِمّ فيها. لكن وُجود الكواليس بمَعناها الحديث مُرتبِط بسينوغرافيا* المكان* في العُلبة الإيطاليّة* حيث تأخذ الخشبة* شكل مُكعَّب تُحدِّد الكواليس جُدرانه الثلاثة المُقابلة للجُمهور*. وقد صارت الكواليس مع الزَّمن جُزءًا من أعراف* المكان المسرحيّ مَثَلُها مَثَل السِّتارة* واللوحة الخَلفيّة*.

دَرجتِ العادة في لغة المسرح أن يُطلق على الجهة اليُمنى من الخشبة جهة الباحة *Côté Cour* وهي المَدخل الذي يأتي منه القادمون من داخل المدينة، وعلى الجهة اليسرى جهة الحديقة *Côté Jardin*، وهي المَدخل الذي يأتي منه الغُرباء القادمون من خارج المدينة، وذلك عُرف من أعراف المَكان في المسرح الغربيّ.

والكواليس هي الفُسحة التي تَسمح بانتقال المُمثِّل* من عالَم الواقع إلى عالم الإيهام*، وبتحوُّله من كِيانه كإنسان إلى الشخصيّة* الدراميّة التي يُمثِّلها. واللون الأسْوَد الذي دَرَج استعماله لستائر الكواليس يَسمح بتسهيل عمليّة الانتقال هذه بحيث يبدو المُمثِّلون وكأنّهم يُولدون من فَراغ. مع الرغبة في تحقيق قَدْر أكبر من الإيهام في فترة ازدهار الطبيعيّة* والواقعيّة* في المسرح، دَرَجت عادة اعتبار الكواليس جُزءًا من مكان المُتَخيَّل، ولذلك كانتِ الحُدود بين الفضاء على الخشبة *Espace scénique* والفضاء خارج الخشبة *Espace extra-scénique* تُمَثَّل عادة بديكور على شكل جُدران فيها نوافذ وأبواب تَنفتح على حديقة أو مَطبخ، وتوحي بالامتداد. وقد استمرّ هذا التقليد في مسرح البولڤار*.

أما غِياب الكواليس فيُعطي للخشبة وضعًا مُختلِفًا لأنّه يَكشِف عمليّات التحضير التي يَقوم بها المُمثِّلون والتقنيّون. وقد لجأ المُخرجون المُعاصِرون إلى حَذْف الكواليس وإظهار هذه العمليّات التحضيريّة ضِمن التوجُّه لإبراز آليّة العمل المسرحيّ بدلًا من إخفائها، وذلك لتحقيق المَسْرحة*.

انظر: المكان المسرحيّ، الخَشَبة والصالة.

■ **الكوريغرافيا** **Choreography**

Chorégraphie

مُصطلَح يعني اليوم فنّ تصميم الرَّقصات. وتُطلق تسمية كوريغراف *Chorégraphe* على مُصمِّم الرَّقصات والمسؤول عن التنظيم العامّ للحركة* في العَرْض.

تُستعمَل كلمة كوريغرافيا كما هي في أغلب اللغات وفي اللغة العربيّة أيضًا، وهي تَعني حَرفيًّا فنّ تدوين حَرَكات الرَّقص لأنّها منحوتة من الكلمتين اليونانيّتين choreia التي تعني رَقصات الجوقة، و Graphia التي تعني تدوين. وقد ظلّ هذا المعنى سائدًا حتى القرن الخامس عشر.

عُرف تدوين حركات الرَّقص في مُعظم الحَضارات القديمة بسبب ارتباط الرَّقص بالطُّقوس الدينيّة، فقد ترك الفراعنة رُسومًا تُوضِّح مُختلِف الوضعيّات الراقصة على جُدران المَعابد، وفي الحَضارات الشرقيّة دُوِّنَت حركات الرقص المُرمَّزة وتَثَبَّتت في نصوص (انظر الكاتاكالي). وقد تَطوَّرت أساليب تدوين حركات الرقص مع الزمن إذ كانت الرَّقصات تُسجَّل بواسطة رامزة مُعيَّنة تَعتمِد الأحرف، أو بواسطة رسم تَخطيطيّ للحركة تمامًا كما تُدوَّن الموسيقى بالنوتات، وهذا هو مَعنى تعبير Orchesographie الذي يَعني تسجيل الرَّقصات.

هناك أيضًا تعبير Stenochorégraphie وهو تسجيل الخُطوات كلّ على حِدَة من خِلال رسوم هندسيّة. في يومنا هذا تراجعت أهمّيّة هذه الوسائل لتدوين الرّقص أمام استخدام تِقنيّات التصوير كوسيلة للحِفظ والتسجيل.

مع تطوُّر فنّ الباليه* بدأت الكوريغرافيا تتحوّل إلى اختصاص مُستقِلّ، وأخذت الكلمة معناها الحديث كفنّ تصميم الرقصات للعَرْض. في القرن التاسع عشر، استُخدمت الكلمة لتمييز الرقص الذي يُقدَّم على خشبة مسرح أمام مُتفرِّجين، عن حَلَقات الرقص التي تَنعقد بشكل عَفْويّ ضِمن الاحتفالات.

في القرن العشرين أخذت الكوريغرافيا بُعدًا جديدًا مع الباليه الروسيّة* التي جعلت من تصميم الرَّقصات جُزءًا من تصميم اللوحة العامّة للعَرْض، وعُنصرًا من العَناصر التي تُؤدّي إلى تحقيق لوحة مَشهديّة مُتكامِلة، خاصّة وأن الباليه الروسيّة خَلّصت الباليه من شكلها الكلاسيكيّ المُقنَن بحَرَكات مُنمَّطة، وحَوّلتها إلى وسيلة تعبير أكثر حُرِّية. وبذلك لم تَعُد براعة أداء الراقص هي العنصر الأهمّ في العَرْض، وإنّما التشكيلات الحركيّة العامّة وحركات الجُموع أيضًا. وقد كان لهذا التطوُّر في مفهوم الكوريغرافيا تأثيره على وضع رَقصات الباليه ضِمن الأوبرا* أيضًا. وممّا لا شكّ فيه أنّ تطوُّر فنّ الكوريغرافيا في العصر الحديث تأثَّر أيضًا بظهور دِراسات اهتمّت بتدوين أوضاع الحركة في مُختلِف أشكال التعبير الفنّيّة وتحليلها، ممّا أدّى إلى التركيز على القُوى الحسّيّة والانفعاليّة في الجسد واستثمارها بحيث تأخذ شكلًا تعبيريًّا. من أهمّ هذه الدِّراسات الأبحاث التي أجراها السويسريّ جاك دالكروز J. Dalcroze (١٨٦٥-١٩٥٠) والألمانيّ رودولف لابان R. Laban (١٨٧٩-١٩٥٨) الذي ترك نِظام تدوين حركيّ عُرِف بتدوينات لابان Labanotation (انظر الرقص والمسرح).

والكوريغرافيا كفنّ تصميم الرقص في العرض الفنّيّ والعَرْض المسرحيّ تَشكّل اليوم مجالًا إبداعيًّا هامًّا مع تداخُل الفنون. فقد صارت العُروض الراقصة تَحمِل طابَعًا دراميًّا، كما أنّ الحركة في المسرح صارت تَقترِب من الرقص. بالإضافة إلى ذلك فإنّ تصميم الرَّقصات صار يَلعب دَورًا كبيرًا في نَجاح عُروض لها طابَع فنّيّ بحت كما في عُروض الأميركيّة إيزودورا دونكان I. Duncan والألمانيّة بينا باوش P. Bausch والأميركيّ ميرس كونينغهام M. Cunningham والفرنسيّ موريس بيجار M. Béjart والروسيّة لودميلا تشيرينا L. Tcherina والبريطانيّة لوسيندا تشايلد L. Child وغيرهم، أو في عُروض لها طابَع جماهيريّ وتِجاريّ كما في الكوميديا الموسيقيّة* حيث يُعرف العمل باسْم الكوريغراف واسم مُؤلِّف الموسيقى معًا كما هو الحال في «قِصّة الحي الغربي» التي صَمّم رقصاتها الكوريغراف الأميركيّ جيروم روبنز J. Robbins.

الكوريغرافيا والمَسْرَح:

يُمكن أن تَلعب الكوريغرافيا دَورًا هامًّا في العَرْض المسرحيّ حتى ولو لم يَكن يَحتوي على الرقص. والبُعد الكوريغرافي للعرض المسرحيّ يَتشكّل عَبْر العلامات الحركيّة التي تَنتج عن تَنوُّعات شكل الأداء*، وعن حركة الجسد على الخشبة ووضعه في الفضاء* المسرحيّ، وعن التجانُس أو التعارُض بين الكلام والحَرَكة، وهي عناصر ترتبط بإيقاع* العَرْض.

اعتَبر المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت

B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في نصّه «الأورغانون الصغير» أنّ الكوريغرافيا هي أحد العناصر التي تُساهم في توضيح الحِكاية* في العَرْض المسرحيّ، إلى جانب الموسيقى والماكياج* والديكور* والزّيّ*. وفي مَعْرِض حديثه عن الأسلبة* في العَرْض المسرحيّ ومدى قُدرتها على تصوير الواقع، اعتَبر بريشت أنّ المسرح الذي يَستند بشكل كبير على الغستوس* لا يُمكن أن يَستغني عن الكوريغرافيا، وأنّ الكوريغرافيا بعناصرها المكوّنة مثل الإرتجال الإيمائي والإيماءة الأنيقة والتجانس العام للحركة تُؤدّي إلى الأسلبة بالضَّرورة وتُساهم في خلق تأثير التغريب* لكنّها في نفس الوقت لا تُلغي ذلك التصوير للواقِع لأنّها جُزء من بِناء الحِكاية.

في العالَم العربيّ كان لتصميم الرقصات في بعض أشكال المسرح الاستعراضيّ وفي بِداية السينما دَوره الهامّ في تحقيق شكل أداء فنّيّ مُتميِّز. من التجارب الهامّة في هذا المَجال تَجربة الكوريغراف عبد الحليم كاراكالا في تصميم رَقصات فِرقته في لبنان، وتجربة علي رضا في فرقة رضا في مصر وعِماد جمعة في تونس. وفي مَجال المسرح يُعتَبر التونسيّ محمد إدريس (١٩٤٤-) من المُخرِجين الذين استَخدموا الكوريغرافيا بنجاح في المسرح. وقد قامت الكوريغراف التونسيّة نوال إسكندرانيّ بتصميم الرَّقَصات لعرضَيْه «إسماعيل باشا» و«يعيشو شكسبير». كذلك فإنّ الأخوين عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور (١٩٢٥-) الرحباني أعطيا للكوريغرافيا دَورًا أساسيًّا في مسرحيّاتهما الغِنائيّة، وقد صَمّم لهما الرقصات عبد الحليم كاراكالا.

انظر: الرَّقص والمَسْرح، الحَرَكة.

■ **الكومبارس** **Supernumerary**
Comparse

تُستخدم هذه الكلمة في اللُّغة العربيّة بشكل مُحرَّف عن اللفظ الإيطاليّ Comparsa، وهي كلمة مأخوذة عن الفعل اللّاتينيّ comparire الذي يعني ظَهَر.

كانت كلمة كومبارس تَدلّ على المُمثِّل* الذي يَظهر على خشبة المسرح دون أن يَنطِق بأيّة جُملة، ويَلعب دَور حارس أو حاجب، ثُمّ صارت تَدلّ على المُمثِّل الذي يُؤدّي دَورًا ثانويًّا في مسرحيّة ما، وهي لا تخلو من مَعنى انتقاصيّ.

في اللغة الفرنسيّة تُستخدم بالإضافة إلى كلمة Comparse كلمة Figurant التي تَحمِل نَفْس المعنى.

في اللغة الإنجليزيّة تُطلق تسمية Supemumerary أو Super على المُمثِّل الذي لا يَنطِق بأيّة كلمة ولا يَتلقّى أيّ أجر. وما زالت تُستعمل في لغة المِهنة لأولئك الذين يُشاركون في مَشاهد الجُموع. أما الذين يَقتصر دَورهم على لفظ جملتين أو ثلاثة فتُطلق عليهم تسمية Walk-on.

انظر: الشخصيّة.

■ **الكوميديا** **Comedy**
Comédie

من الكلمة اليونانيّة Komedia، وهي أغنية طَقسيّة كان يُغنّيها المُشارِكون المُتنكِّرون بأقنعة حيوانيّة في مَواكِب الإله ديونيزوس في الحَضارة اليونانيّة.

تحدث أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) عن الكوميديا وأصولها في كتابه «فنّ الشِّعر» (الفصلين الرابع والخامس) واعتبرها نوعًا

مسرحيًّا يُناقض التراجيديا*. فكما تكون التراجيديا مُحاكاة* لأفعال جليلة تَقوم بها شخصيّات عظيمة، تكون الكوميديا «مُحاكاة لأفعال الأدنياء تَقوم بها شخصيّات من مَنزِلة وضيعة، ولكن لا بمَعنى وَضاعة الخُلُق على الإطلاق، فإنّ المُضحِك ليس إلّا قِسمًا من القبيح».

رَبَط أرسطو نشأة الكوميديا بطُقوس جوقة الأناشيد القَضيبيّة (نسبة إلى العُضو المُذكَّر رمز الخُصوبة الذُّكوريّة). وقد طرح أصل الكلمة المُباشَر وأرجعها إلى Cômos وهي المأدُبة الماجنة التي كانت تُقام في نهاية احتفالات ديونيزوس كمُحاكاة تَهكُّمية* لها. كما ذكر في نفس المصدر أنّ هناك من يُعيد الكلمة إلى Kômé وهو اسم قرية عَرفتِ الطُّقوس الأُولى التي أفرزت الكوميديا.

بعد ذلك، وعبر تاريخ المسرح، استُخدمت كلمة كوميديا بمَعان ثلاثة: فهي في الأساس اسْم لنوع مُحدَّد من الأنواع* المسرحيّة يَختلِف عن التراجيديا. كما أُطلقت تسمية كوميديا في القرن السادس عشر وبِداية القرن السابع عشر على المسرحيّة بشكل عام. كذلك استُخدمت تسمية كوميديا أيضًا للدِّلالة على كلّ مسرحيّة تَحمِل طابَع الإضحاك بغَضّ النظر عن نوعها.

من هذا المُنطلَق يَبدو تعريف الكوميديا إشكاليّة بحَدّ ذاته. فقد كانت بالحقيقة على مَدى تاريخها نوعًا مسرحيًّا له تاريخ طويل في الغرب، بدأ مع اليونانيّ أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ق.م)، واستمرّ في الحَضارة الرومانيّة، ثم غاب في القرون الوسطى ليَعود للظهور منذ عصر النهضة وحتّى القرن الثامن عشر (انظر الأنواع المسرحيّة). والكوميديا كنوع تُعرَّف من خِلال مَعايير جَماليّة اجتماعيّة تُميِّزها عن الأشكال* المسرحيّة الشَّعبيّة المُضحِكة، وعن نقيضها الجادّ وهو التراجيديا. كما انبثق عنها مفهوم جَماليّ يُناقض مفهوم المأساويّ* هو المُضحِك* بتنوُّعاته الهَزْليّ والساخر.

من ناحية أخرى، فإنّ تحديد تاريخ الكوميديا بتاريخ النوع المسرحيّ هو عمليّة منقوصة تُغيِّب أنواعًا مسرحيّة هامّة، أو أشكالًا تَجمَع بين الجادّ والمُضحِك بكلّ أشكاله مِثل البورلسك* والغروتسك* وغير ذلك. ذلك أنّ الكوميديا بالمعنى الواسع للكلمة عانت دومًا من التأرجح بين انتمائها إلى أصول شعبيّة وبين طُموحاتها الأدبيّة.

والكوميديا بتعريفها العامّ هي مسرحيّة يَقوم الفعل الدراميّ* فيها على تَخطّي سِلسلة عَقَبات لا تَحمِل خَطرًا حقيقيًّا ولذلك تكون الخاتمة* فيها سعيدة.

تَهدِف الكوميديا إلى التسلية والنقد أحيانًا. وهي تَجذِب الجُمهور من خِلال عَرْض خَلل ما (مَوقِف أو شخصيّة أو ظاهرة) عَبر تضخيمه بحيث يَتمكَّن المُتفرِّج* من النظر إلى هذا الخَلل بشكل عَقلانيّ ومن الخارج، وبذلك يَشعُر بتفوُّقه. وهي لا تستدعي الانفعال (الخوف والشَّفَقة*) بقَدْر ما تَتطلَّب من المُتفرِّج موقف مُحاكَمة. وبالتالي فإنّ التطهير* فيها هو نوع من التنفيس واستثارة الوعي. ولذلك فهي قابلة لتأثير التغريب* ولأسلوب المسرحة* أكثر من غيرها من الأنواع التي تَعتمِد التمثُّل* شِبه الكامل بالبَطَل*.

الكوميديا والواقع:

تَظلّ الكوميديا بكافّة أشكالها أكثر التصاقًا بالواقع اليوميّ وأكثر ارتباطًا بالحياة العاديّة من

التراجيديا التي تَطرح عالَمًا مِثاليًّا. وقد كان جُمهور* الكوميديا دائمًا أوسع وأكثر تنوُّعًا من جُمهور التراجيديا، لأنّها غالبًا ما تَعكِس واقع الجُمهور الذي تَسخَر منه وتُحاكمه أحيانًا.

من ناحية أخرى، إذا كانت التراجيديا هي مُحاكاة الفعل بالفعل، والفعل الدراميّ فيها يُحدِّد الشخصيّة* وصِفاتها، فإنّ صِفة الشخصيّة في الكوميديا هي الأساس، وهي التي تُحدِّد الفعل، وهذا ما تَطرَّق إليه الناقد الفرنسيّ مارمونتيل Marmontel منذ عام ١٧٨٧ حين عَرَّف الكوميديا بأنّها مُحاكاة الطِّباع من منظور الفعل. وغالبًا ما تكون شخصيّات الكوميديا مُستقاة من الحياة الواقعيّة، ممّا يجعلها تَحمِل إمكانيّة كبيرة للنَّقد. وهي شخصيّات أقلّ تعقيدًا من شخصيّات الأنواع الجادّة، لا بل إنّها غالبًا ما تكون شَخصيّات نَمَطيّة*.

الكوميديا والمُضحِك:

تَحوَّلت صِفة الكوميديّ Comique التي تَعني المُضحِك إلى مفهوم جَماليّ. ولكنّ الإضحاك ليس شَرطًا لوجود الكوميديا، كما أنّ كلمة كوميديا لا تَفترِض دائمًا وجود الإضحاك. وقد عَرَف تاريخ المسرح أنواع عُروض كثيرة أكثر ارتباطًا بالإضحاك، ومع ذلك لا تُصنَّف ككوميديا.

وفي حين تُعتبر دراسة الكوميديا كنوع اختصاصًا مسرحيًّا بحتًا، فإنّ دِراسة المُضحِك تَدخُل في اختصاصات مُتنوِّعة تُعالجه كتأثير* على المُتلقّي، أو كظاهرة تَتجذَّر اجتماعيًّا وتاريخيًّا في حضارة ما. وقد ظهرت دراسات كثيرة عالجت مفهوم الضَّحِك والإضحاك والمُضحِك من منظور فلسفيّ أهمّها دِراسات الفيلسوف الفرنسيّ هنري برغسون H. Bergson والألمانيّ فردريك هيغل Hegel والفرنسيّ هنري غوييه H. Gouhier، أو من منظور أنتروبولوجيّ اجتماعيّ أهمّها دِراسات الروسيّ نيقولاي باختين N. Bakhtine، أو من منظور نَفْسيّ أهمّها دِراسات عالِم النَّفْس النمساويّ سيغموند فرويد S. Freud (انظر المُضحِك).

تاريخ النَّوْع:

١/ الكوميديا الكلاسيكيّة أو القَديمَة:

أُطلِق اسْم «كوميديا» على الاحتِفالات الديونيزيّة التي كانت تَتِمّ لدى الدَّوريّين في اليونان. وهذه الاحتفالات أفرَزتْ فيما بعد أشكالًا شَعبيّة ثُمّ نُصوصًا مكتوبة أهمّها نُصوص اليونانيّ أرسطوفان.

لم تَكن الكوميديا القديمة في بِدايتها تُقدِّم حدثًا مُتماسكًا إذ كانت تَتألَّف من مَقاطع مُتفرِّقة هي عبارة عن اسكتشات* مُنفصلة. في القرن الخامس قبل الميلاد (٤٨٦) قُبِلَت الكوميديا في العُروض الرسميّة رغم أنّها اعتُبِرت نوعًا أقلّ شأنًا من التراجيديا، وصارت جُزءًا من الرُّباعيّات التي تُقدَّم خِلال المُسابَقات (انظر الرُّباعيّة).

مع أرسطوفان صارت الكوميديا نوعًا مسرحيًّا يَطرح موضوعًا ذا عَلاقة ما مع الواقع ليَنتقده، مع أنّ المسرحيّة كانت خليطًا بين الشِّعر والفانتازيا كما يَبدو من الأقنعة الغروتسكية ذات الشكل الحيوانيّ التي كانت تُستخدم في كوميديّاته (انظر القناع). في تلك المرحلة بدأت الكوميديا تكتسِب بُنية ثابتة، وصارت تتألَّف من مُقدِّمة* أو استهلال* تُؤدّيه شَخصيّة واحدة على شكل مونولوغ* أو شخصيّتان ثانويّتان على شكل حِوار*. يلي ذلك الدخول ***Parados***، وهو أوّل نشيد للجوقة*، ثُمّ المُساجَلة أو الأغون*.

في البِداية كانت المساجَلة عَفويّة، ثُمّ تَحوّلت إلى حِوار مُضحِك تَظهر فيه تأثيرات السفسطائيّة بين المُمثِّل* الرئيسيّ ورئيس الجوقة. والأغون في الكوميديا لا يَحتوي على أيّ عُنف، على العكس من الأغون في التراجيديا. أثناء المُساجلة تُؤدّي الجوقة* رَقصة تَخلع فيها ثياب التمثيل وتَتوجَّه إلى الجُمهور وتُخاطبه باسْم الشاعر وهذا هو المقطع المُسمّى الخانقة *Parabas*. والمَقاطع الأخيرة من الكوميديا ليست إلّا مَشاهد مُتتالية لا رابط بينها، وهي تَحمِل الضَّحِك إلى أقصى حُدوده لأنّها تَحتوي على عناصر هَزليّة ظهرت لاحقًا في الفارْس* (المَهْزَلة).

٢/ الكوميديا المُتَوَسِّطة:

ظهرت في القرن الخامس والرابع قبل الميلاد. ورغم أنّها ابتَعدت عن الواقع واستَمدّت موضوعاتها من الأساطير، إلّا أنّها كانت تَرمي إلى إعطاء درس أخلاقيّ من خِلال رسم عادات وتقاليد وطِباع مُنوّعة، وهي تَقترب كثيرًا من تعريف أرسطو للكوميديا.

٣/ الكوميديا الجَديدة:

وتُسمّى Nea، وهي الكوميديا التي ظَهرت بين عام ٣٣٠ و٢٩٠ق.م وارتَبطت بالكاتب ميناندر Ménandre (٣٤٢-٢٩٣ق.م). وقد حاول ميناندر أن يَجعل من الكوميديا نوعًا ذا شأن، وأدخل عليها قِصص الحُبّ التي تَتشابك في حَبْكة* مُعقّدة، ممّا أعطى للمسرحيّة وَحدتها العُضويّة بعد أن كانت تَتألّف من مَقاطع مُتفرّقة. ولذلك تُعتبر الكوميديا الجديدة النَّواة التي سَمَحت بتشكُّل الكوميديا الكلاسيكيّة لاحقًا.

٤/ الكوميديا الرُّومانيّة:

وُلدت الكوميديا الرّومانيّة من الكوميديا الجديدة اليونانيّة وتَطوَّرت خِلال قرنين مع ليفوس أندرونيكوس L. Andronicus (٢٤٠ق.م) الذي حاول إعطاءها طابَعًا رومانيًا. تابعت الكوميديا الرومانيّة تَطوُّرها ووصلت إلى الأوج مع بلاوتوس Plaute (٢٥٤-١٨٤ق.م) وتيرانس Térence (١٩٠-١٥٩ق.م) اللذين حاولا في القرن الثاني قبل الميلاد تَطوير مسرح ميناندر، والمُحافَظة على الإطار الخارجيّ اليونانيّ بتقريبه من الواقع الرّومانيّ. وقد كان لهما الفضل في إدخال الكثير من العناصر الجديدة مِثل التنكُّر والحِيَل والغِناء والرَّقص على المسرحيّة ممّا أعطاها طابَع الفُرجة *Le Spectaculaire* أكثر من أيّ شيء آخر. وقد أخذت الكوميديا عند الرومان أشكالًا كثيرة هي التي أدّت فيما بعد إلى ظهور أنواع مُتعدِّدة، من أهمّها *Fabula palliata* التي تَستمِدّ عناصرها من الكوميديا اليونانيّة، و*Fabula togata* التي تَكون الشخصيّات فيها من المواطنين الرومان، و*Fabula Atellana* وهي عُروض إيماء* فيها نوع من الارتجال* بِناء على كانفاه*، وغيرها من العُروض الشَّعبيّة.

وفي كلّ الأحوال ظَلّت الكوميديا اليونانيّة والرومانيّة تَدين الكثير إلى أصولها الشَّعبيّة.

٥/ الكوميديا في القُرون الوُسْطى:

في القرون الوسطى انحسَرت الكوميديا كنوع، لكنّ تقاليد العُروض الكوميديّة الشّعبيّة التي وُجدت في الحَضارة الرومانيّة استمرّت وازدهرت. وقد يَعود سبب بقائها حَيّة في القرون الوسطى إلى المُمثلين الجوّالين *Jongleurs* والبَهلوانات. ويُمكن القول إنّ الأشكال الشَّعبيّة المُضحِكة التي ظهرت اعتبارًا من القرون الوسطى قد انشقّت عن الاحتفالات* وأهمّها الكرنفال*، وتَحوّلت إلى فواصل* تُقدَّم خِلال عُروض المسرح الدينيّ*، ومن ثَمّ تَبلوَرتْ في

أشكال خاصّة من العُروض عَرفتْ تطوُّرًا مُستمرًا مِثل الفارْس وعُروض الحَماقات* وأعياد المَجانين والأخلاقيّات* والمونولوغ الدراميّ* والمواعظ المَرِحة *Sermons joyeux*، وكُلّ أنواع الفُرْجة التي كانت تَتِمّ في الأسواق العامّة، ومنها الكوميديا ديللارته*. أمّا النصوص الكوميديّة المكتوبة فلم يَكن يعرفها إلّا المُتعلّمون، ولم تُعْرف بشكل أوسع إلّا في القرن السادس عشر بتأثير من الحركة الإنسانيّة التي نَهَلَت من النصوص القديمة وتَرجَمتها. وهذا التمييز بين العُروض الشّعبيّة والنصوص المكتوبة المُستمَدّة من القُدماء يُفسِّر تصنيف الكوميديا إلى كوميديا رفيعة *Haute comédie* تَعتمِد على مَتانة الحَبْكة واللّعِب بالألفاظ، وكوميديا هابطة *Basse comédie* تَعتمِد الإضحاك البَصريّ القائم على الحَرَكة*.

٦/ الكوميديا في عَصْر النَّهْضَة:

ظهرت الكوميديا العالِمة *Commedia erudita* في إيطاليا في القرن السادس عشر واكتَسبت هذه التسمية لأنّها استندت إلى نُصوص القُدماء وكانت تُقدَّم أمام جُمهور من المُتعلّمين. وقد اعتُبرت على هذا الأساس نوعًا رفيعًا يُناقض كوميديا الاحتراف Commedia dell' arte (انظر الكوميديا ديللارته). من أهمّ كُتّاب الكوميديا العالِمة في تلك الفترة في إيطاليا لودوفيكو أريوستو L. Ariosto (١٤٧٤-١٥٣٣) وأنجيلو روزانته A. Ruzante (١٥٠٢-١٥٤٢) ونيقولو ماكيافيللي N. Machiavelli (١٤٦٩-١٥٢٧). كَتَب هؤلاء نُصوصهم بلغة رفيعة واعتمدوا قاعدة الوَحدات الثلاث* وقَسَّموا مسرحيّاتهم إلى خمسة فصول، وذلك بتأثير من المُنظّرين الفرنسيّين والإيطاليّين أمثال سكاليجر Scaliger وروترو Rotrou اللذين كتبا أبحاثًا في فنّ الشّعر* ووَضَعا قواعد* الكِتابة المسرحيّة.

جَدير بالذِّكر أنّ هذه الكِتابات النظريّة لم تَستطِع التأثير على الكوميديا السائدة في بَلدين هما إسبانيا وإنجلترا حيث حافَظ المسرح على طابَعه المَحلّي، وحيث حالت جَماليّات الباروك* السائدة دون التزام الكُتّاب بقواعد الأنواع الصارمة. نتيجة لذلك فإنّ تسمية كوميديا لَديهم كانت تعني المسرحيّة بمَعناها العامّ (انظر الكوميديا الإسبانيّة). من أهمّ الكُتّاب في هذين البلدين الإسبانيّين فرناندو روخاس F. Rojas (١٤٧٥-١٥٤١) ولوبي دي رويدا L. Rueda (١٥١٠-١٥٦٥) وتيرسودي مولينا T. Molina (١٥٨٣-١٦٤٨) والإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وغيره من كُتّاب المسرح الإليزابثي.

بعد ذلك ظهرت تأثيرات المسرح الإيطاليّ والحركة الإنسانيّة على الكوميديا التي تَطوَّرت في إنجلترا في العصر اليعقوبيّ مع جون فلتشر J. Fletcher (١٥٧٩-١٦٢٥)، وعلى أنواع مُحدَّدة مثل كوميديا الأمزجة* التي وَضع أُسسها بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧). أمّا في فرنسا عصر النهضة، فقد تأخّرت الكوميديا بسبب مَنع العُروض المسرحيّة في فَترة الحروب الدينيّة، ولم تظهر كنوع خاصّ ومُنفصِل إلّا في القرن السابع عشر مع موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣).

جدير بالذِّكر أنّ الفرنسيّين بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وجان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) وبول سكارون P. Scarron (١٦١٠-١٦٦٠) كتبوا مسرحيّات أطلقوا عليها اسْم كوميديا، إلّا أنّ الضَّحِك الصريح والواضح كان غائبًا عنها. وهي لم تَتحدَّد ككوميديا إلّا من خِلال نهاياتها السعيدة

التي تُميِّزها عن التراجيديا، وهذا ما دعا المُنظِّرين إلى إطلاق اسْم تراجيكوميديا* على التراجيديّات ذات النهاية السعيدة. أمّا موليير فقد حقّق الربط بين الكوميديا والإضحاك في أغلب مسرحيّاته عدا «دون جوان» و«طرطوف» و«كاره البشر»، ولذلك يُعتبر مؤسِّس الكوميديا الكلاسيكيّة.

٧/ الكوميديا الكلاسيكيّة:

يُمكن اعتبار الكوميديا الكلاسيكيّة ظاهرة فرنسيّة. فقد ظهرت في ١٦٣٠ تحديدًا، أي زمن التحوُّل الأساسيّ الذي حصل في بُنية المجتمع الفرنسيّ مع استلام لويس الرابع عشر للسلطة، وظهور الأكاديميّات، وانبثاق جُمهور من نوع جديد هو جُمهور البَلاط الذي يَتألَّف بغالبيّته من النُّبَلاء وكِبار البورجوازيّين. وقد أخذت الكوميديا كنوع وكمفهوم شكلها النهائيّ مع مسرح موليير الذي خَلَق نَموذجًا خاصًّا من الكوميديا إذ جمع بين تأثيرات الكلاسيكيّة الفرنسيّة والتقاليد الكوميديّة الشَّعبيّة التي عرفها في بِدايات عمله في المسرح الجَوّال*، وأدخلها ووظّفها في نصوصه بشكل لم يُتقِنه من أتَوا بَعده فكان ذلك من أسباب انحدار الكوميديا.

بعد انقضاء القرن السابع عشر، تَحدَّدت الكوميديا الكلاسيكيّة بكونها مسرحيّة أكثر ارتباطًا بالواقع من الأشكال الشَّعبيّة ومن التراجيديا. فالشخصيّات في هَذه الكوميديا تَنتمي إلى البورجوازيّة أو إلى عامّة الشعب، وفي بعض الأحيان تَكون من النُبَلاء (شرط ألّا تَطرح المسرحيّة وَضعهم السياسيّ، وألّا يَكون لهم تدخُّل أساسيّ في مَجرى الحدث). والمواضيع فيها مُستَمَدَّة من واقع المجتمع في تلك الفترة. وتُعرَّف الكوميديا الكلاسيكيّة بكونها مسرحيّة ذات مَسار مُعيَّن فيه توتُّر دراميّ لكن نهايتها سعيدة، والعائق* فيها ذو مظهر صَعْب لكنّ تخطّيه مُمكن، وهذا ما يُوصل إلى النهاية السعيدة.

وعلى الرغم من أنّ الكلاسيكيّين مَيَّزوا وفَصلوا ما بين الأنواع المسرحيّة، إلّا أنّ تمييزهم هذا لم يَكن يَرتبط ببُنية المسرحيّة، ولذلك ظَلّت الحدود بين الأنواع مُبهَمة. فالقواعد التي يَستنِد إليها الكاتب تَظلّ نَفْسها في التراجيديا والكوميديا، على الرغم من أنّهما يَتناقضان تمامًا. وقد كتب كورني أنّ «الفروق بين هذين النوعين لا تكمُن إلّا في أهمّيّة وعِظَم الشخصيّات والأفعال». كما أنّ راسين ذكر على هامش نسخته من مأدبة أفلاطون: «الكوميديا والتراجيديا هما من نفس النوع». رغم ذلك، لم تَلتزِم الكوميديا الكلاسيكيّة بالقواعد المسرحيّة تمامًا مثل التراجيديا، وإنّما تعاملت معها، وعلى الأخصّ مع قاعدة مُشابَهة الحقيقة*، بمُرونة أكبر.

٨/ أزمَة الكوميديا في القَرْنِ الثامِن عَشَر:

طَرأ على الكوميديا تَطوُّر هامّ اعتبارًا من القرن الثامن عشر. فمنذ هذه المرحلة بدأت التراجيديا والكوميديا كأنواع مُستقِلّة تَنحسر، وعاد العُنصر المأساويّ والعُنصر الكوميديّ للاجتماع معًا في العمل المسرحيّ الواحد. ففي ١٧٦٠، طرح المُنظِّر الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) وبعده الألمانيّان غوتولد لسنغ G. Lessing. (١٧٢٩-١٧٨١) وهيردر Herder في ألمانيا أزمة المسرح ككلّ، ورَفضوا تقسيم الأنواع وفصلها الذي هو أساس الكلاسيكيّة، انطلاقًا من أنّ الإنسان لا يَعيش وضعًا مأساويًّا خالصًا أو كوميديًّا خالصًا. لكنّ هذه الأفكار لم تَجِد طريقها إلى التطبيق إلّا في القرن التاسع عشر بعد الثورة الفرنسيّة وفي عصر

ازدهار البورجوازيّة.

والواقع أنّ الكوميديا الخالصة لم تَعرِف تطوُّرًا ولا تَلاؤمًا مع ظروف الحياة في القرن الثامن عشر ممّا خلق أزمة. يُضاف إلى ذلك أنّ تقاليد الكوميديا ديللارته وغيرها من الأنواع الشّعبيّة التي شكّلت أحد مصادر الكوميديا قد انهارت أو تَجمَّدت حين تَثبَّتت في نصوص مكتوبة. نتيجة لذلك ظهرت أنواع جديدة استثمرت ربرتوار* مسرح الأسواق* الذي عُرِف منذ القرون الوسطى، ولم تَكن كوميديا خالصة لأنّها تَحتوي على عناصر أُخرى مِثل الغِناء والرَّقص (انظر الأوبرا المُضحِكة، الكوميديا الموسيقيّة، الڤودڤيل).

من ناحية أخرى ظَهرت أنواع كوميديّة ثانويّة تُعتَبر تَشعُّبات من الكوميديا الخالصة منها كوميديا العادات* والكوميديا الدامعة* وغيرها من التشعُّبات.

من أهمّ كُتّاب كوميديا القرن الثامن عشر الإيطاليّين كارلو غولدوني C. Goldoni (١٧٠٧-١٧٩٣) وكارلو غوتزي C. Gozzi (١٧٢٠-١٨٦٠) والفرنسيّين بيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩) وبيير ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) الذي طوَّر الكوميديا وجعل الخِطاب* المسرحيّ مركز الفعل، وأدخل لُعبة المَرايا بشكل جعل الكوميديا تتجاوب مع مَنطِق العصر.

٩/الكوميديا في القرنَيْن التاسع عَشَر والعِشْرين:

في هذا العصر، ومع ازدهار البورجوازيّة بعد الثورة الفرنسيّة، انحسرت الكوميديا نِهائيًّا، وانتشرت الأنواع الهَجينة مِثل الدراما* التي كانت تَرمي إلى الاقتراب من الواقع فحَملت طابَعًا خليطًا زاوج بين الرفيع* والغروتسك، وخاصّة في المرحلة الرومانسيّة* في المسرح. كذلك ظهرت أنواع شَعبيّة بَديلة عن الكوميديا والتراجيديا مِثل الڤودڤيل* المُضحِك والميلودراما* الباكية، وأخذ المسرح طابَعًا ترفيهيًّا أعطى للعَرْض المَسرحيّ الأولويّة على النصّ.

ولأن القرن التاسع عشر هو عصر ازدهار الرِّواية، كان أغلب كُتّاب المسرح من الروائيّين في الأصل فصارت المسرحيّات للقِراءة أكثر منها للعَرْض، وظهر نوع المسرح المقروء* الذي برز من كِتابه ألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧) في فرنسا وجورج بوشنر G. Büchner (١٨١٣-١٨٣٧) وهنريك فون كلايست H. Kleist (١٧٧٧-١٨١١) في ألمانيا.

في نهاية القرن التاسع عشر وبِداية العشرين، صارت تسمية كوميديا تَعني مسرحيّة مُضحِكة خفيفة. وظهرت بالإضافة إلى ذلك أنواع مسرحيّة أُخرى تَحتوي مواقِف مُضحِكة وعناصر إضحاك، وهذا ما نَجده في عُروض الڤودڤيل وبعض أنواع الفارْس الحَديثة، وفي مسرحيّات لا يُمكن تَصنيفها بشكل واضح مِثل مسرحيّات الفرنسيّين جورج كورتولين G. Courteline (١٨٥٨-١٩٢٩)، وجورج لابيش G. Labiche (١٨١٥-١٨٨٨) وإدمون روستان E. Rostand (١٨٦٨-١٩١٨) والإيرلنديّ إدموند سينغ E. Synge (١٨٧١-١٩٠٩) والأميركيّ توماس ستيرنز إليوت T.S. Eliot (١٨٨٨-١٩٦٥).

في روسيا ظهرت الكوميديا الواقعيّة *Comédie réaliste* مع نيقولاي غوغول N. Gogol (١٨٠٩-١٨٥٣) وشَكّلت خطًّا جديدًا تابعه أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) من بَعده في مسرحيّاته الساخرة التي تَحمِل عنوان كوميديا (مسرحيتَيْ «النورس»

و«بستان الكرز») أو مَزْحة (مسرحيّة «الدب») لكنّها تَختلِف اختلافًا تامًّا عن الكوميديا كنوع.

اعتبارًا من الثلاثينات من هذا القرن، دخلت العناصر الهَزليّة والمُضحِكة على أنواع مسرحيّة لها طابَع جادّ، وأحيانًا صارت هذه العناصر الهزليّة في الظاهر تُعبِّر عن مأساويّة الحياة كما في مسرح العَبَث* والمسرح السرياليّ* وعلى الأخصّ مسرحيّة «أوبو ملكا» للفرنسيّ ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧). كما ظهر ما يُسمّى بالكوميديا السوداء*.

على صعيد الإخراج*، حاول بعض المُخرِجين إحياء أشكال الإضحاك الشَّعبيّ للتوصُّل إلى طرح ما هو جادّ ضِمن قالَب بورلسك، وهذا ما نَجده في عُروض الروسيّ فسيفولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والإيطاليّ داريو فو D. Fo (١٩٢٦-) والفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-).

الكوميديا في المَسْرَح الشَّرقيّ:

لم يَعرف المسرح الشرقيّ* التقليديّ الكوميديا كنوع مُستقِلّ، لكنّ الإضحاك لم يَغِب عنه وقد أخذ شكل فواصل مُضحِكة.

الكوميديا في المَسْرَح العَرَبِيّ:

في تعليقاته على كِتاب «فنّ الشِّعر» لأرسطو استعمل ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) تعبير قوميذيا مُقابِل كلمة كوميديا لجهل العرب آنذاك بالمسرح وبالأنواع المسرحيّة. أمّا ابن رُشد (١١٢٦-١١٩٨) فقد فَسَّر الكوميديا بأنّها صِناعة الهِجاء.

مع دُخول المسرح إلى العالَم العربيّ في نهاية القرن التاسع عشر، استُخدمت كلمة كَميضة للدَّلالة على المسرحيّة بشكل عام، كما استُعملت كلمة مَلهاة للكوميديا لأنّ هذه الكلمة تَتضمّن مَعنى التسلية وتَتناسَب في الوزن مع تسمية مأساة المُستخدَمة للتراجيديا.

تَبنّى روّاد المسرح العربيّ أمثال مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) ويعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) الكوميديا بشكل واضح إلى جانب المسرح الغِنائيّ*. وقد اعتبروا أنّ مواضيع الكوميديا التي اقتبسوها عن مسرحيّات غربيّة أقرب إلى الواقع وأكثر قابليّة للتوافُق مع الواقع العربيّ، بالإضافة إلى كونها تَشُدّ اهتمام المُتفرِّج المَحلّيّ. وقد ألّف الروّاد مسرحيّات هَزليّة ذات مَضمون مَحلّي لكنّها مُستمَدَّة في روحيّتها وشكلها من قالب الكوميديا الكلاسيكيّة (خمسة فصول، حَبْكة مُتصاعِدة، نهاية سعيدة)، واستخدموا فيها اللغة الفُصحى المُطعَّمة باللهجات المَحلّيّة. وقد كان استخدام اللهجات المُختلِفة وسيلة إضحاك شائعة نَجدها على سبيل المِثال في مسرحيتي «البخيل» (١٨٤٧)، و«السليط الحسود» (١٨٥١) لمارون النقاش.

فيما بعد تطوَّرت أشكال مسرحيّة وأشكال عُروض تَعتمِد الإضحاك، وظهرت أشكال مسرحيّة هي أقرب إلى الفودفيل والفارْس الشَّعبيّة تَستنِد إلى وُجود شخصيّات نَمَطيّة مَحلّيّة كان يُؤدّيها مُمثّلون مَعروفون مِثل المصري نَجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) الذي ابتَدع شخصيّة كشكش بك، والمصريّ علي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) الذي ابتدع شخصيّة البربري عثمان وأدّاها من بَعده السوريّ عبد اللطيف فتحي (١٩١٦-١٩٨٦). كذلك فإنّ اللبناني جورج دخول ابتدع شخصيّة كامل الأصلي. كذلك شاع نوع آخر من العُروض الكوميديّة تُشكِّل مجموعة من الفواصل أو تُكوِّن عَرْضًا مُتكامِلًا. من هذه العُروض الفواصل والاسكتشات والفرانكوآراب

Franco-Arabe، وهو شكل مُتطوِّر عن الفصل الضاحك لكن نُصوصه مكتوبة وليست مُرتَجلة، ويقوم الإضحاك فيه على الالتباس* واللّعِب بالألفاظ.

ارتبطت الكوميديا العربيّة بالعَرْض المسرحيّ وأخذ مُؤلِّفوها بعين الاعتبار ظروف العَرْض وذوق الجُمهور، فكانت أكثر حَيويّة من العُروض الجادّة، واستطاعت بطابَعها الشَّعبيّ أن تَجِد أرضًا صُلْبة في الساحة المسرحيّة، على الرغم من أنّها أُهملت أو هوجمت بحُجّة أنّها هابطة كما فعل الناقد المصريّ محمود تيمور. بالمُقابِل اعتَبر بعض النُّقّاد، ومنهم المصريّ علي الراعي أنّ الأشكال الكوميديّة الشَّعبيّة يُمكن أن تُشكِّل مِفتاحًا لتطوير الظاهرة المسرحيّة العربيّة وربطها بواقع المُتفرِّج العربيّ لأنّها أكثر قُدرة على استيعاب أشكال الفُرْجة* المُتنوِّعة.

عرف المسرح العربيّ منذ أواسط الخمسينات تَحوُّلًا باتِّجاه تقديم مسرحيّات لها طابَع كوميديّ، لكنّ السِّمة الغالبة فيها هي كونها «ثقافيّة» واقعية هادفة لها بُعد سياسيّ أحيانًا. وفي هذه الحالة كان النصّ هو الأساس على حِساب العَرْض ممّا يَفترِض توجُّه هذا المسرح لجُمهور مُختلِف عن الجُمهور الشَّعبيّ الذي كانت تَجذِبه الكوميديا في السابق. من أهمّ هذه المسرحيّات «حياتنا كده» التي كتبها نعمان عاشور (١٩١٨-١٩٨٧) عام ١٩٥١ وغَيَّر اسْمها فيما بعد إلى «المغناطيس»، ومسرحيّات «الناس يللي تحت والناس يللي فوق» و«عيلة الدوغري» و«وابور الطحين» لنفس المُؤلِّف، ومسرحيّتَيْ «الرجل الذي ضحك على الملائكة» و«العفاريت الزرق» لعلي السالم (١٩٣٦-) ومسرحيّتَيْ «عسكر وحرامية» و«حلاق بغداد» لألفرد فرج (١٩٢٩-) ومسرحيّات سعد الدين وهبة (١٩٢٥-)، ومسرحيّات محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣) في بِداياته، وعلى الأخصّ «البيت القديم».

انظر: التراجيديا، الأنواع المسرحيّة.

■ الكوميديا الإسْبانِيَّة Comedia

Comedia

تسمية لنوع من أنواع المسرح الإسبانيّ ظهر اعتبارًا من القرن الخامس عشر تَدور مواضيعه حول الحُبّ والشَّرَف والإخلاص، ويَعتمِد شكل التقطيع* إلى ثلاثة أيّام.

والواقع أنّ تسمية كوميديا في المسرح الإسبانيّ لا تَحمِل دَلالة الإضحاك لأنّ فصل الأنواع المسرحيّة* إلى تراجيديا* وكوميديا* لم يَكن معروفًا فيه بسبب سيطرة جَماليّة الباروك*. لكنّ تسمية كوميديا كانت تُميِّز عُروض المسرح* الدُّنيويّ (جادّ أو هَزليّ) عن عُروض الأوتوساكرمنتال* الدينيّة. وبشكل عامّ، تُصنَّف الكوميديا الإسبانيّة إلى فئتين تُحدِّدان التوجُّهين الأساسيّين للمسرح الإسبانيّ: فمن جهة هناك المسرحيّات التي يَحتلّ العَرْض فيها مكان الصَّدارة، وتَكثُر فيها الخِدَع والحِيَل المسرحيّة، وتُطلق عليها تسمية كوميديا الحِيَل *Comedia de tramoyas*، والفئة الثانية تَتميّز بأهمِّيّة الحَبْكة* ومَسار الأحداث والمواقف والشخصيّات على حِساب العَرْض، وتُطلَق عليها تسمية كوميديا الذَّكاء *Comedia de ingenio*.

من الأنواع التي أفرَزتْها الفئة الثانية ما يُطلَق عليه تسمية كوميديا السَّيف والوِشاح *Comédie de cape et d'épée*، وهي مسرحيّات تَدور مواضيعها حول الشرف وأخلاقيّات الفُرسان، خاصّة وأنّ شخصيّاتها دائمًا من النُّبَلاء.

تَقوم الحَبْكة* الرئيسيّة في كوميديا السَّيْف

والوِشاح على الالتباس* والمُفارَقة والتنكُّر. وغالبًا ما تُرافقها بشكل مُوازٍ حَبْكة ثانويّة يَغلُب عليها طابَع الغروتسك*، ويَكون مِحورها الخادم* أو المُهرِّج* المعروف باسْم غراسيوزو (الرشيق)، ممّا يَخلُق نوعًا من التناقُض في الطابَع بين الحَبْكتين.

اهتمّ كُتّاب القرن التاسع عشر في إسبانيا بكوميديا السَّيف والوِشاح وتابعوا الكِتابة في هذا النوع، لكنّ التسمية صارت تُطلَق في ذلك العصر على أيّة مسرحيّة رومانسيّة فيها قِصّة حُبّ.

انظر: الكوميديا.

■ **كوميديا الأفكار** **Comedy of ideas**

Comédie d'idées

تسمية تُطلَق على المسرحيّة الفلسفيّة الجِدّيّة التي تُناقَش الأفكار فيها بشكل ساخر. من أهمّ كُتّابها الإنجليزيّ أوسكار وايلد O. Wilde (١٨٥٤-١٩٠٠) والإيرلنديّ جورج برنارد شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) والفرنسيّين جان جيرودو J. Giraudoux (١٨٨٢-١٩٤٤) وجان بول سارتر J.P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠).

انظر: الكوميديا.

■ **كوميديا الأمْزِجَة** **Comedy of humours**

Comédie d'humeurs

نوع يُصنَّف ضِمن الكوميديا* الرفيعة وضع أُسسه الإنجليزيّ بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧) واستقى أُسسه من النظريّات اليونانيّة عن نوعيّة الأمزجة في الدم وتأثيرها على السُّلوك الإنسانيّ. وكوميديا الأمزجة هي مسرحيّة انتقاديّة ساخرة تَقوم على تجسيد شخصيّات يَتطابق سلوكها مع نوع مُحدَّد من المِزاج، ولذلك تُشكِّل أنماطًا سُلوكيّة.

انظر: الكوميديا.

■ **الكوميديا البُطوليّة** **Heroic comedy**

Comédie héroïque

تسمية لنوع يَقترِب كثيرًا من التراجيكوميديا* لأنّه يَجمع بين مُقوِّمات الكوميديا* والتراجيديا* معًا. تتميّز مسرحيّات هذا النوع بكون الفعل الدراميّ* فيها ذي طابَع جليل يَحمِل طابَع الخطر، لكنْ دون أن يَصِل إلى حَدّ التهديد بالموت. ولذلك فإنّ الخاتمة* فيه تكون سعيدة تُثير الانفعال لَدى المُتفرِّج دون أن تَصِل إلى حَدّ استثارة الخوف والشفقة*.

ومفهوم البُطولة في هذا النوع يَتجلّى بوجود شَخصيّات تُثير الإعجاب وإن لم تَكُنْ بالضَّرورة من فئة الأبطال التي تُميِّز التراجيديا. في بعض الأحيان تأخذ هذه المسرحيّات شكل مُحاكاة تَهكُّميّة* لما هو رفيع*، وفي هذه الحالة تَحمِل طابَع البورلسك*. ظهرت الكوميديا البُطوليّة بِداية في إسبانيا مع لوبي دي ڤيغا L.de Vega (١٥٦٢-١٦٣٥) ثُمّ انتشرت في فرنسا مع بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وجان روترو J. Rotrou (١٦٠٩-١٦٥٠)، وفي إنجلترا مع جون درايدن J. Dryden (١٦٣١-١٧٠٠).

انظر: الكوميديا، التراجيكوميديا، البَطَل.

■ **الكوميديا البورجوازيّة** **Domestic comedy**

Comédie bourgeoise

صِفة أُطلِقت على نوع من الكوميديا* عُرِف في القرن الثامن عشر واستمرّ خِلال القرن التاسع عشر. تكون الشخصيّات في هذا النوع من الطبقة البورجوازيّة، كما أنّ المواضيع فيه مُستقاة من الحياة اليوميّة. (انظر الدراما

البورجوازيّة في كلمة دراما).

يُمكن أن تُصنَّف مسرحيّات البولفار* وعلى الأخصّ المسرحيّات التي كَتَبها بالفرنسيّة الروسيّ ساشا غيتري S. Guitry (١٨٨٥-١٩٥٧) ضِمن الكوميديا البورجوازيّة.

انظر: الكوميديا، الدراما.

■ **كوميديا الحَبْكة** **Comedy of intrigue**

Comédie d'intrigue

نوع من أنواع الكوميديا* يَستمِدّ أصوله من الكوميديا اللّاتينيّة والإيطاليّة. وُلِد هذا النوع في القرن السابع عشر في فرنسا وعَرف انتشارًا واسعًا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ولا يَزال موجودًا حتّى يومنا هذا. في بعض الأحيان يُطلق اسْم كوميديا المَوقِف *Comédie de situation* على كوميديا الحَبْكة لأنّ المواقِف الكوميديّة فيها تَتولّد من الالتباس* والإبهام *Imbroglio*.

وكوميديا الحَبْكة هي مسرحيّة ذات إيقاع* سريع تَتألّف من مجموعة من الحَبَكات المُتتالية والمُعقَّدة التي تَشغَل الحَيِّز الأوّل في المسرحيّة على حِساب تَطوُّر الشخصيّات. وهي بذلك تَختلِف عن كوميديا الصِّفات *Comédie de caractères* التي يَتولّد الإضحاك فيها من تصوير أنماط اجتماعيّة مُحدَّدة. والحَبْكة* في هذه الكوميديا لها بُنية ثابتة. فهي تَقوم على وُجود عائق* ما يَقف في وجه العُشّاق الذين يَعتمدون كافّة الوسائل لتَخطّيه، يُساعدهم في ذلك الخدم. تُعتبر مسرحيّة الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) «كوميديا الأخطاء» من أنواع كوميديا الحَبْكة، وكذلك مسرحيّة «ألاعيب سكابان» لموليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣).

انظر: الكوميديا.

■ **الكوميديا الدامِعَة** **Tearful comedy**

Comédie larmoyante

تسمية أطلَقَها الناقد الإنجليزيّ بلير Blair على نوع معروف باسْم الكوميديا العاطفيّة *Comédie sentimentale*. وهي مسرحيّة فيها عِبرة تَستدِرّ انفعال ودموع المُتفرِّج لكنّ الخاتمة* فيها تَكون سعيدة. تَستقي الكوميديا الدامعة مواضيعها من الحياة اليوميّة لذلك تَقترِب كثيرًا من الدراما البورجوازيّة *Drame bourgeois* التي انتشرت في القرن الثامن عشر. يُمثِّل هذا النوع في فرنسا الكاتب نيڤيل دو لاشوسيه N. La Chaussée (١٦٩١-١٧٥٤).

انظر: الكوميديا.

■ **الكوميديا السَّوْداء** **Black comedy**

Comédie noire

تسمية حديثة ظهرت مع غِياب التراجيديا* كنوع، واستُخدمت لتوصيف مسرحيّات لا عَلاقة لها بالكوميديا* إلّا من حيث الاسْم لأنّ طابَعها مأساويّ*، والنظرة التي تَحمِلها نظرة مُتشائمة، وإن كانت تَعتمِد على السُّخرية لإظهار هذه المأساويّة. والخاتمة* في الكوميديا السوداء ليست سعيدة، وإن حصل ذلك فبمَحْض المُصادَفة.

تَندَرِج تحت إطار هذا النوع مسرحيّات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) «تاجر البندقية» و«الصاع بالصاع»، ومسرحيّة «المتوحِّشة» للفرنسيّ جان آنوي J. Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧)، ومسرحيّة «زيارة السيِّدة العجوز» للسويسريّ فريدريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٤)،

ومسرحيّة «النورس» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وكثير من مسرحيّات تيّار العَبَث* وعلى الأخصّ أعمال الرومانيّ أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤)، ومسرحيّة «مهاجر بريسبان» للبنانيّ جورج شحادة (١٩٠٧-١٩٨٩).

انظر: الكوميديا، المأساويّ، الفارْس (المَهْزَلة).

■ **كوميديا الصالون** **Drawing-room play**
Comédie de salon

تسمية لمسرحيّة تَعرِض شخصيّات موجودة في صالون بورجوازيّ تُناقش موضوعًا ما، وتَتبادل الأفكار والحُجج والنقد اللاذع المُبطَّن. وكلمة كوميديا في التسمية تُبرَّر بالطابَع الساخر الذي يَسود جوّ المسرحيّة ويَتجلّى بالحِوار*. من الأمثلة على كوميديا الصالون مسرحيّة «الشقيقات الثلاث» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) ومسرحيّات الإنجليزيّ سومرست موم S. Maugham (١٨٧٤-١٩٦٥) والنمساويّ آرتور شنيتزلر A. Schnitzler (١٨٦٢-١٩٣١).

انظر: الكوميديا، الدراما.

■ **كوميديا العادات** **Comedy of manners**
Comédie de mœurs

ويُطلق عليها أيضًا باللغة العربيّة اسْم كوميديا السُّلوك أو كوميديا الطِّباع، كما أنّها تَقترِب كثيرًا من كوميديا الصِّفات *Comédie de caractères*.

ظهرت كوميديا العادات منذ القرن السادس عشر وهي تَحمِل بعض صِفات كوميديا الموقِف *Comédie de situation* وكوميديا الأفكار* وكوميديا الأمزجة* لأنّها تَدرُس التصرُّف الإنسانيّ داخل المجتمع.

يَقوم الإضحاك في كوميديا العادات على التناقُض بين التزام الشخصيّة* بسلوك اجتماعيّ مُعيَّن، والرغبة الطبيعيّة الناجمة عن طِباع أو صِفات هذه الشخصيّة. من هذا المُنطلَق، فإنّ الجانب الأهمّ في هذه الكوميديا هو تحليل تصرُّف الشخصيّة وتوضيح أبعادها السُّلوكيّة، وليس بِناء الحَبْكة*. غالبًا ما تكون الشخصيّات فيها أنماطًا اجتماعيّة، كما أنّ الصِّفات النفسيّة والأخلاقيّة تُضخَّم فيها بحيث تُشكّل مادّة للنقد الاجتماعيّ. ومواضيع كوميديا العادات مأخوذة من الحياة اليوميّة للطبقة البورجوازيّة في أغلب الأحيان، والحدث فيها يقوم على عَلاقات اجتماعيّة مُتهتّكة (دسائس، عَلاقات غراميّة غير شرعيّة إلخ).

تُعَدّ مسرحيّة الإنجليزيّ وليم كونغريف W. Congreve (١٦٧٠-١٧٢٩) «حب بحب» أفضل مِثال على كوميديا العادات، كما تَدخل في إطار هذا النوع أيضًا مسرحيّة الفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) «المُتحذلِقات السخيفات» ومسرحيّات الفرنسيّ لوساج Lesage (١٦٦٨-١٧٤٧) والإنجليزيّ ريتشارد شريدان R. Sheridan (١٧٥١-١٨١٦).

في القرن التاسع عشر اقتربَتْ كوميديا العادات كثيرًا من الدراما* والميلودراما*.

انظر: الكوميديا.

■ **الكوميديا الموسيقيّة** **Musical comedy**
Comédie musicale

تسمية لعَرْض من عُروض المُنوَّعات* له طابَع دراميّ واستعراضيّ.

كذلك تَندرج الكوميديا الموسيقيّة في إطار المسرح الغِنائيّ* فهي تَجمَع بين الرقص والغِناء

والحِوار* المَحكيّ وكلّ تِقنيّات الاستعراض. والجانب المَشهديّ في العَرْض أهمّ من الجانب الدراميّ لذلك تُعرف الكوميديا الموسيقيّة باسْم كاتب الألحان والكوريغراف *Chorégraphe* وليس باسْم مُؤلِّف النصّ.

وكلمة الكوميديا في هذه التسمية تُستخدم بمعنى مسرحيّة، ولا تَفترِض وجود الطابَع المُضحِك*، لذلك سقطت هذه الكلمة من التسمية لاحقًا، وصار يُطلَق على النوع اختصارًا صِفة الموسيقيّ **Musical**، خاصّة وأنّ التسمية أُطلقت أيضًا على نوع من الأفلام الاستعراضيّة في السينما.

تَقترِب الكوميديا الموسيقيّة ببُنيتها ومُكوِّناتها من أشكال أُخرى تُعتبَر أصولًا لها أو ظهرت معها في نفس الفترة مِثل الأوبرا المُضحِكة* والأوبريت* والإكسترافاغانزا* والميلودراما* والميوزيك هول* والفودفيل* والشارثويللا*، ولذلك يَصعُب تَمييزها في بعض الأحيان عن هذه الأشكال. لا بل إنّ نَفْس العمل يُصنَّف أحيانًا ككوميديا موسيقيّة أو كأوبريت، وهذه حالة «الأرملة الطَّروب» للنمساويّ فرانتز ليهار **F. Lehar** (١٨٧٠-١٩٤٨) على سبيل المِثال.

للحِكاية* خصوصيّتها في هذا النوع، فهي غالبًا بسيطة تأخذ شكل حَبْكة* مُشوِّقة، لكنّ الحدث يَخضع بشكل دائم للانقطاع لتقديم الرَّقَصات والأغاني ممّا يُعطي للكوميديا الموسيقيّة طابَع التبعثُر الزمنيّ والمكانيّ الذي يُخفِّف من ارتباط العَرْض بمَرجِعيّة مُباشَرة في الواقع. من هذا المُنطلَق تُعطي الكوميديا الموسيقيّة للمُتفرِّج إمكانيّة الهُروب من الواقع إلى عالَم الحُلم. فمشاكل الحياة اليوميّة تُعالَج من خلال السِّحر والعجائبيّة، كما أنّ المشاكل الاجتماعيّة والاقتصاديّة تُحَلّ دائمًا بنظرة تَوفيقيّة، لا سِيّما وأنّ غلبة طابَع الإمتاع والإبهار يُحوِّل ما هو دراميّ في الحِكاية إلى مَشهد بَصريّ. فالتعبير عن الصِّراع* يَتِمّ أحيانًا من خِلال الرَّقَصات أو الأغاني الجَماعيّة لمجموعتين. هذا النوع من المُعالَجة يُفسِّر رَواج الكوميديا الموسيقيّة في فترة الكَساد الاقتصاديّ في أمريكا في الثلاثينات.

جدير بالذِّكر أنّ أهمّ الكوميديّات الموسيقيّة استقت مواضيعها من الأعمال المسرحيّة المعروفة مِثل «سيدتي الجميلة» المأخوذة عن مسرحيّة «بيغماليون» للإيرلنديّ جورج برنار شو **G.B. Shaw** (١٨٥٦-١٩٥٠) و«قِصّة الحيّ الغربيّ» المأخوذة عن مسرحيّة «روميو وجولييت» للإنجليزيّ وليم شكسبير **W. Shakespeare** (١٥٦٤-١٦١٦).

في هذه الأعمال التي تُعتبر مُتميِّزة، يَتحقّق الربط العُضويّ بين كُل مُكوِّنات العمل بما فيها الموسيقى والكوريغرافيا* اللتين تأخذان طابَعًا دراميًّا له عَلاقة بالحدث.

أصول هذا النوع إنجليزيّة، ويُمكن تحديد ظهوره عام ١٧٢٨ مع «أوبرا الشحّاذين» للإنجليزيّ جون غاي **J. Gay** (١٦٨٥-١٧٣٢). وأوّل كوميديا موسيقيّة بشكلها المعروف هي «في المدينة» (١٨٩٢) للموسيقيّ الإنجليزيّ أوسموند كار **O. Carr**.

قُدِّمت مُعظم الكوميديّات الموسيقيّة في أمريكا بعد إنجلترا، وحقَّقت نَجاحًا كبيرًا في كافّة دول أوروبّا ثُمّ في العالَم.

- في النمسا وألمانيا حيث توجَد تقاليد أوبريت عَريقة، لاقت الكوميديا الموسيقيّة نجاحًا كبيرًا واكتسبت طابَعًا خاصًّا أثّر على بَقيّة بلاد أوروبا، ثُمّ تراجع تأثيرها بعد الحرب العالميّة الأولى بسبب الشُّعور المُعادي لألمانيا في

تلك الفترة. بعد ذلك، وإبّان الحرب العالميّة الثانية، سافرت مجموعة كبيرة من المسرحيّين الألمان إلى أمريكا ممّا سمح بتلاقُح تقاليد الكاباريه* الألمانيّة مع تقاليد الميوزيك هول الأمريكيّة، فأدّى ذلك إلى وِلادة أعمال مُتميِّزة أشهرها «سيِّدة الظلام» (١٩٤١) التي وضع موسيقاها الألمانيّ كورت ڤايل K. Weill (١٩٠٠-١٩٥٠) وغنَّتها ومَثَّلت فيها زوجته لوتة لينيا L. Lenya (١٩٠٠-١٩٨١)، و«أوبرا القروش الثلاثة» للألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) التي لَحَّنها كورت ڤايل.

- في أمريكا تَندرج الكوميديا الموسيقيّة في إطار المسرح التِّجاريّ*، إذ أنّها احتلّت مركز الصَّدارة في عُروض مَسارح برودواي منذ بِدايات القرن التاسع عشر، وحَقَّقت أرباحًا خَياليّة لأنّها اعتَمدت على الاستعراض الباهر والديكور المُكلِف.

في العِشرينات من هذا القرن، دخلت تقاليد الجاز على الكوميديا الموسيقيّة الأمريكيّة وصار الرقص عُنصرًا أساسيًّا فيها مع فريد أستير F. Astaire وجين كيلي G. Kelly. من أشهر الموسيقيّين الأميركيّين الذين كتبوا للكوميديا الموسيقيّة جورج غيرشوين G. Gershwin (١٨٩٨-١٩٣٧) الذي كتب موسيقى «پورغي أند بيس» التي قُدّمت في نيويورك عام ١٩٣٥، ومن أشهر الكوريغراف الذين عَمِلوا فيها جيروم روبنس J. Robbins.

في الستّينات والسبعينات، وبتأثير من الحركة الهيّبة، دخلت تقاليد موسيقى الروك أند رول ومَشاهد العُري والعُنف لاستفزاز المُتفرِّج. ومن أشهر الأعمال في تلك الفترة «كاباريه» (١٩٦٦) و«يسوع المسيح نجم خارق» (١٩٧١) و«هير» (١٩٦٨).

لاقت هذه الكوميديّات الموسيقيّة نجاحًا كبيرًا وتَحوَّلت إلى أفلام استعراضيّة ممّا جَعل الفيلم الموسيقيّ بديلًا عن الكوميديا الموسيقيّة، ورَسّخ تقاليده في كثير من البلدان، وعلى الأخصّ في أمريكا والهند ومصر.

في العالَم العربيّ، يُمكن تصنيف مُعظم أعمال الأخوين عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور (١٩٢٥-) الرحباني، وكذلك أعمال روميو لحود «ياسمين» و«بنت الجبل» ضِمن الكوميديا الموسيقيّة أو الأوبريت لتقارُب الشكلين.

انظر: المَسْرَح الغِنائيّ.

■ الكوميديا ديللارته Commedia dell'arte

Commedia dell'arte

مُصطلَح إيطاليّ يَعني حَرفيًّا كوميديا الفنّ. وكلمة الفن هنا ليس لها المَعنى الجَماليّ المعروف وإنّما كانت تَدلّ على الاحتراف، خاصّة وأنّ ظهور هذا النوع تَزامن مع تَشكُّل تعاونيّات وتَجمّعات تَضمّ المُمثِّلين المُحترِفين وتُنظِّم تعليم المِهنة ومُمارَستها.

ومع أنّ الكوميديا ديللارته نشأت في إيطاليا منذ القرن السادس عشر مع بِداية تَشكُّل الفِرَق المسرحيّة، إلّا أنّ التسمية لم تظهر إلّا في القرن الثامن عشر حين بدأ هذا النوع بالانحسار. وقد كانت التسمية الأولى لها في كوميديا الارتجال.

والكوميديا ديللارته هي الصيغة الأولى للفرقة* المسرحيّة التي كانت تَتمتّع بحِماية شخصيّة ذات نُفوذ. يَتراوح عدد المُمثِّلين في الفرقة الواحدة بين ١٠ و١٢ بينهم عدد من النساء، وهذا ما فرضته طبيعة المَواضيع التي تَستند بشكل كبير على قِصص الحُبّ. وقد شَكَّلت عُروض هذه الفِرَق نوعًا من الربرتوار*

تَناقله المُمثِّلون أبًا عن جَدٍّ وحافظوا عليه بفضل التدريب الطويل.

تَعود أصول الكوميديا ديللارته إلى عُروض المُمثِّلين الجوّالين *Jongleurs* الإيمائيّة التي كانت تُقدَّم في إيطاليا في القرن الثالث عشر، وعلى الأخصّ ثُنائيّات الخادم والسيد. كما أنّ بعض الشخصيّات فيها مِثل الدكتور **El Doctore** مأخوذة من الكوميديا* اللّاتينيّة. أمّا الأقنعة التي اشتهرت بها عُروض الكوميديا ديللارته فتنحدر بأصولها من أقنعة الكرنڤال*.

خُصوصِيّة الكوميديا ديللارته:

يَقوم الأداء* في الكوميديا ديللارته على فنّ الارتجال*، أي تقديم المَشاهد دون الاستناد إلى نصّ مُتكامِل مُسبَق، وإنّما إلى كانڤاه* أو سيناريو* يُحدِّد دخول وخروج المُمثِّلين، والخُطّة العامّة للحدث، ومَلامح الحَبْكة* التي غالبًا ما تقوم على مُخطّط دائريّ: أيُحبّ ب الذي يُحبّ ج الذي يُحبّ أ. وعلى هذا النسيج الأوّليّ تُحاك مَواقف وحوادث مُتجدِّدة. والالتباس* في هُوِيّة الشخصيّات هو العُنصر الأساسيّ المُكوِّن لهذه الحَبْكة التي يُشكِّل التنكُّر سِمتها الأساسيّة، ممّا يَربط خاتمة* المسرحيّة بالتعرُّف على الهُوِيّة الحقيقيّة. والشخصيّات في هذا النوع من العُروض هي شخصيّات نَمَطيّة* تُعرف من أزيائها وأقنعتها وتصرُّفاتها المرسومة سَلَفًا، وأهمّها بانتالوني والدكتور بالإضافة إلى ثُنائيّات العُشّاق، والخدم الذين يُطلَق عليهم اسْم **Zanni**، وهي كلمة إيطاليّة قديمة تعني الأحمق. وأشهر الخدم في هذا الشكل المسرحيّ أرلكان وبريغيللا وغيرهما. وقد كانت هذه الشخصيّات النَمَطيّة تُسمّى أقنعة، ويُعتبر كلّ منها دَورًا* بالمفهوم الحديث للشخصيّة*. تَعتمِد سيناريوهات الكوميديا ديللارته على الإضحاك من خِلال مواضيع تَطرح غالبًا قِصّة الزوج المَخدوع الذي تَضرِبه زوجته ويَظلّ سعيدًا، والعجوز الذي يَقع في غرام صَبيّة صغيرة، والمُشعوِذ الذي يَخدع الناس ويَنال عِقابه في النهاية إلخ. ومع أنّ هذه المواضيع مُستقاة من الواقع، إلّا أنّ مُعالَجتها لا تَتِمّ بشكل واقعيّ، ومن الصعب أن يُستَشَفّ منها أيّة صورة عن المُجتمع، لأنّ بُنيتها تَقوم على التجريد واللَّعِب* والمسرحة*. وهي لا تَهدِف إلى المُحاكاة* أو إلى مُشابَهة الحقيقة*، وإنّما إلى الإضحاك عَبر عناصر عِدّة أهمّها الالتباس والمُبالغة في الحركة واختلاف اللَّهَجات المُستخدَمة.

الأداء في الكوميديا ديللارته:

اشتَهرت الكوميديا ديللارته بكونها فنّ الارتجال. لكنّ الارتجال فيها له طبيعة خاصّة تَجعله يَختلِف عن الارتجال العَفويّ الذي عُرِف في مظاهر احتفاليّة عديدة.

والارتجال في الكوميديا ديللارته لا يعني العمل دون تحضير، فهو يَتطلّب تِقنيّة عالية وسُرعة في البديهة وذاكرة حِفظيّة واسعة لمَقاطع معروفة ابتكرها بعض المُمثِّلين وثَبّتوها كتابةً، فصارت نُصوصًا يَتِمّ تَداوُلها من بَعدهم، مع تطويعها حَسَب مُتطلّبات الكانڤاه في كلّ عَرْض. كذلك يَتطلّب الأداء الارتجاليّ خِبرة كبيرة في تعامُل المُمثِّل* مع شُركائه في المَشهد كي لا تَتضارب المواقِف والجُمَل وردود الأفعال، وإنّما تُبنى على بعضها بعضًا بشكل مُنسجِم ومُبرمَج. والواقع أنّ التعديلات التي يُجريها الارتجال تَظلّ طفيفة لأنّ المُمثِّل لا يَبتكر سوى بعض المَقاطع الحِواريّة البسيطة، وإنّما يُعيد استخدام ما يُسمىّ لازي*، هو عِبارة عن

حركات جسديّة وإيماءات ومَزَحات مُجرَّبَة ووصَفات إضحاك *Gag* معروفة (لازي مُلاحَقة الذُبابة، لازي تناوُل الطعام بسرعة كبيرة، لازي الوقوع على الأرض مع الحِفاظ على كأس النبيذ سالمًا).

يُمكن أن يَقوم المُمثِّل في الكوميديا ديللارته بأداء عِدّة أدوار في العَرْض الواحد لأنّ استخدام القِناع* يَسمح له بذلك. كذلك جرت العادة أن يَقوم المُمثِّل في الكوميديا ديللارته بأداء الدَّور نفسه طيلة حياته، أو خلال سنوات طويلة، ممّا يَخلُق نوعًا من الاستمراريّة بينه وبين النَّمَط الذي يُؤدّيه. ولأنّ الشخصيّات النَمَطيّة ثابتة في هذا النوع، فإنّ كلّ فرقة من فِرَق الكوميديا ديللارته الكثيرة تَحتوي على مُمثِّل مُختصّ بدَور أرلكان وآخر بدَور بانتالوني إلخ، والمُقارَنة بين هؤلاء المُمثِّلين تَتعلَّق بدرجة إتقانهم لهذا الدَّور وقُدرتهم على تنفيذ اللازي الخاصّ به بمَهارة وإتقان.

لا يُمكن إهمال دور النصّ في الكوميديا ديللارته رغم أنّ الفكرة السائدة هي أنّها فنّ الحركة* والإيماء* والارتجال. ذلك أنّ النصوص فيها تُبرز بشكل كبير تنوُّع اللَّهَجات المَحلّيّة في مَناطق إيطاليا وتَستغلها للإضحاك. وقد خَلق ذلك مُشكلة حين جرت مُحاولات لتقديم هذه العُروض خارج إيطاليا لأنّ الترجمة أفقدت النصوص جَماليّتها الخاصّة. لكنّ الجُزء الأساسيّ من الخِطاب* في الكوميديا ديللارته تَحمِله الحركة. ولكي تَصِل الحركة إلى هذه القُدرة التعبيريّة يجب أن تكون واضحة وإن قامت على المُبالغة. وقد تَبلوَرت الحركة في عُروض الكوميديا ديللارته وأخذت طابَعها المؤسلب نتيجة لِتِقنيّة مدروسة جعلت منها أهمّ عناصر الإضحاك في العَرْض.

تأثيرات الكوميديا ديللارته:

انتشرت الكوميديا ديللارته في إيطاليا وتَطوَّرت. وقد قام بتثبيت نصوصها في القرن الثامن عشر الكاتبانِ الإيطاليّان كارلو غولدوني **C. Goldoni** (١٧٠٧-١٧٩٣) وكارلو غوتزي **C. Gozzi** (١٧٠٢-١٨٠٦). كما انتشرت عُروضها وتِقنيّاتها في أوروبا والعالَم بسبب جولات فِرَق الكوميديّين الإيطاليّين في أنحاء أوروبا وفي روسيا أيضًا حيث كان لهم دَور كبير في إدخال المسرح. في فرنسا تأسّس مسرح خاصّ بالكوميديّين الإيطاليّين أُطلق عليه اسم مسرح الإيطاليّين، ثُمّ اختَلطت فرقتهم بفرقة الأوبرا كوميك وشكّلتا فرقة واحدة. وقد كان للكوميديا ديللارته تأثيرها على المسرح الفرنسيّ، وعلى الأخصّ على أعمال الفرنسيّين موليير **Molière** (١٦٢٢-١٦٧٣) وبيير ماريفو **P. Marivaux** (١٦٨٨-١٧٦٣) اللذين استخدما شخصيّات الكوميديا ديللارته بعد أقلمتها مع طبيعة أعمالهم. لكنّ هذا الشكل المسرحيّ لاقى فيما بعد إهمالًا من مُنظِّري المسرح ومُؤرِّخيه حتّى أواسط القرن التاسع عشر، حيث قَدَّمت الكوميديا ديللارته مادّة جديدة لعُروض السيرك* والميوزيك هول* التي استعارت بعض شخصيّاتها مثل أرلكان وبييرو، وبعض عَناصرها.

في مُنتصَف القرن العشرين، عادت الكوميديا ديللارته إلى الظُّهور على خشبات المَسارح كنوع من الحَنين إلى شكل تُراثيّ قديم يُبرز المَسْرحة بشكل كبير. وقد استَخدم بعض المُخرِجين عناصرها في إعداد المُمثّل* من خِلال تطوير مَهارة الارتجال لَديْه. ومن أهمّ هؤلاء المُخرِجين الفرنسيّين جاك كوبو **J. Copeau** (١٨٧٩-١٩٤٩) وشارل دوللان **Ch. Dullin**

(١٨٨٥-١٩٤٩) وجان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٣) والروسيّ يفغيني ڤاختانغوف E. Vakhtangov (١٨٨٣-١٩٢٢) والنمساويّ ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣)، كما أنّ السينما استعارت منها الشيء الكثير وخاصّة في أفلام البورلسك*.

في يومنا هذا، ومع تطوُّر النظرة إلى المسرح، اكتسبت الكوميديا ديللارته أهمّيّة فائقة جَعلتْها تتحوَّل إلى نوع من الأُسطورة المسرحيّة لأنّها ارتَبطت بالارتجال وبأهمّيّة العَرْض المسرحيّ على حساب النصّ.

انظر: اللازي، السيناريو، الكانڤاه، الارتجال.

■ **الكيوغن** **Kyogen**

Kyogen

كلمة كيوغن تعني «الكلمات المَجنونة». وتُطلق هذه التسمية على نوع من الفواصل* المسرحيّة التهريجيّة تَتخلّل مسرحيّات النو* ذات الطابَع الجادّ، وتُشكِّل معها عَرْضًا مُتكامِلًا يَدخُل ضِمن ربرتوار* النو التقليديّ. وقد كان هناك تقليد تقديم أربع مسرحيّات كيوغن ضِمن خمس مسرحيّات نو. فيما بعد صارت تُقدّم مسرحيّتان من النو تَفصِل بينهما مسرحيّة كيوغن واحدة.

ظهر هذا النوع من الفواصل في اليابان في القرن الرابع عشر وما زال موجودًا حتّى اليوم. وتَعود أصوله إلى نوع من عُروض المُنوَّعات* هو السانغاكو ***Sangaku*** الذي انتقل في القرن الثامن الميلاديّ من الصين إلى اليابان حيث أخذ طابعًا إيمائيًّا وأُطلق عليه اسْم ساروغاكو ***Sarugaku***، وهي كلمة تعني التقليد الأخرق، وعن هذا النوع انبَثق النو والكيوغن.

قبل أن يَتطوَّر الكيوغن ويأخذ شكلًا دراميًّا مُتكامِلًا، كان له دَور عَمَليّ وتِقنيّ هو السَّماح للمُمثِّل الأساسيّ بتغيير قِناعه، ودَور دراميّ هو التخفيف من وَطأة العَرْض الجادّ لأنّ الكيوغن بأسلوبه البسيط يُعتبر بمثابة الاستراحة من العَرْض الطويل.

تَختلِف بُنية الكيوغن عن النو بأنّ مسرحيّة النو تَجمَع بين الغِناء والرَّقص والموسيقى والإيماء*، والحدث فيها يُعرَض في قالَب سَرْديّ، في حين يأخذ الكيوغن طابَعًا دراميًّا بحتًا، ويَقوم على حِوار* بين شخصيّتين أو مجموعة من الشخصيّات يأخذ شكل المُساجَلة (انظر الأغون). وقد يَحتوي عرض الكيوغن على أغانٍ تُقدَّم دون موسيقى مُرافِقة.

كانت العُروض في البِداية تَستنِد إلى كانڤاه* ممّا يترك للمُمثِّل حَيِّزًا كبيرًا للارتجال*. ولم تَكن نصوص الكيوغن مكتوبة، وإنّما تَنتقل مُشافَهة من جيل إلى جيل. بعد ذلك، واعتبارًا من القرنين السادس عشر والسابع عشر، دُوِّنت النصوص وتَثَبَّتت الكيوغن وتَنوَّعت مواضيعها فصارت تَطرح قضايا عامّة اجتماعيّة مأخوذة من الحياة اليوميّة.

يُمكن تصنيف مسرحيّات الكيوغن حسب نوع الإضحاك ومُستوى الحَبْكة*. فهناك مسرحيّات تقتصر على وجود الالتباس* الكلاميّ والمُساجَلة بين شخصيّتين مُتعارضَتين هما شيتة وآدو، يُقابلهما في مسرحيّات النو شخصيّتان هما شيتة وواكي (انظر النو). في بعض الحالات تُضاف إلى هذه الأدوار شخصيّات نَمَطيّة* أخرى. وهناك مسرحيّات فيها حَبْكة بِدائيّة تُشبه الفارْس* (المَهْزلة) وعُروض الحَماقات*. وهناك مسرحيّات فيها حَبْكة مُتطوِّرة تَقترِب من كوميديا العادات*، ومسرحيّات تُعتبر بمثابة مُحاكاة

تَهكُّميّة* للنو لأنّها تُقدِّم نفس شخصيّات النو بشكل ساخر، والأقنعة - في حال استخدامها فيها - تكون تقليدًا كاريكاتوريًّا لأقنعة النو.

وشخصيّات الكيوغن لا تَحمِل أسماء لأنّها شخصيّات نَمَطيّة معروفة مُسبقًا من المُتفرِّج وتَنتمي إلى فئات المُهرِّجين والمُشعوِذين والآلهة والخدم، كما يُمكن أن تتَشكَّل في ثُنائيّات (الخادم والسيد).

في البِداية كان مُمثِّلو النو هم الذين يُقدِّمون عُروض الكيوغن. فيما بعد اختصّ بعض المُمثِّلين بتقديم هذا النوع بالذات، وله اليوم مَدارسه الخاصّة به. وقد لَعِب مُمثِّلو الكيوغن دَورًا في تطوير الكابوكي* عندما انتقلوا للعمل فيه، إذ أدخلوا عليه العُنصر الدراميّ بعد أن كان الرقص هو العُنصر الأساسيّ.

تُقدَّم الكيوغن على نَفْس الخشبة* التي تُقدَّم عليها مسرحيّات النو دون إجراء أيّ تعديل فيها. ويَستند العَرْض بشكل كبير على بَراعة المُمثِّل الذي لا يَستخدم القِناع*، على العكس من مُمثِّل النو.

تُعتبر الكيوغن مُعادِل الكوميديا* الغربيّة التي تَغيب كنوع مُستقِلّ في المسرح الشرقيّ* التقليديّ. والإضحاك فيها يَتجلّى على مُستوى الكلام أو الحركة*، لكنّه ليس شرطًا أساسيًّا، إذ يَتفاوت مُستوى الإضحاك بين مسرحيّة وأخرى. وقد وَضع المُمثِّل اليابانيّ زيامي Zeami (١٣٦٣-١٤٤٣) أسسا للكيوغن، وذكر أنّ الفُكاهة فيه ليست مُبتذَلة وإنّما تُولِّد ضَحِكًا هو التعبير عن الفَرح.

في العصر الحديث، صار الكيوغن نوعًا مُستقِلًّا. وقد جرت مُحاولات لتقديم المسرحيّات الغربيّة بأسلوب الكيوغن، وعلى الأخصّ الفارْس لأنّها تَتلاءم مع روحيّة الكيوغن ومع طبيعة العَرْض القصير. وقد قَدَّم المُخرِج آكيرا شيغي ياما Akira Shigeyama في عَرْض واحد وبأسلوب الكيوغن ثلاث مسرحيّات مُتنوِّعة هي «فارْس الوعاء» الفرنسيّة ومسرحيّة «فصل بدون كلام» لصموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، وكيوغن يابانيّة بعنوان «Bo Shibari» وذلك ضمن العَرْض الذي قَدَّمه في مِهرجان آڤينيون عام ١٩٩٤.

انظر: الشرقيّ (المَسرح-)، الفواصل.

ل

■ اللّازي
Lazzi
Lazzi

كلمة إيطاليّة تعني المَزْحة والتهريج، وتُستخدَم كما هي في كل اللغات.

يُعتبر اللازي من مُكوِّنات الكوميديا ديللارته* حيث عُرفت مجموعة من الحركات المُنمَّطة منها ما هو إيمائيّ جسديّ كالانثناء والقَفْز والضرب والوقوع على الأرض، ومنها ما يَرتبط بتعابير الوجه كالتكشير والتعبير عن الخوف والدَّهشة والألم إلخ. وتُعتبَر كلّ واحدة من هذه الحركات والتعابير لازي مُحدَّدًا. كما يُمكن أن يَكون اللّازي مجموعة مَشاهد ضاحكة وقصيرة يَحفظها المُمثِّل* ويلجأ إليها عند الحاجة لإثارة الضَّحِك، ممّا يُعطي الأداء* في الكوميديا ديللارته طابَعًا مُميَّزًا. من هذا المُنطلق يُمكن الربط بين اللّازي وبين ما يُسمّى وَصَفات الإضحاك *Gag* وهي مواقِف مُنمَّطة يَلجأ إليها المُمثِّلون الكوميديّون في المسرح والسينما بشكل دائم لأنّها تَضمن إثارة الضَّحِك (لُعبة الدخول والخروج من عِدَّة أبواب، رمي قالَب الكريمة على وجه المُتحدِّث إلخ).

يَتطلَّب إتقان حركات اللّازي تحضيرًا طويلًا ومِرانًا، لكنّها يجب أن تَبدو حين تقديمها عَفْويّة للغاية ومُرتَجلة. لذلك كانت تُعْرَف مَهارة المُمثِّل في الكوميديا ديللارته من براعته في تقديم اللّازي، كما أنّ المُقارَنة بين المُمثِّلين المُختلِفين كانت تَتِمّ من هذا المُنطلَق.

جرت العادة في الكوميديا ديللارته أن يُحَدَّد اللّازي المُسْتخدَم في كل مَشهَد ضِمن الكانفاه*. مع تَطوُّر الكوميديا* في القرنين السابع عَشر والثامن عشر وعلى الأخصّ في نصوص الفرنسيّين موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) وبيير ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣)، لم يَعد يُشار إلى اللّازي باسْمه الصريح، لكنّه ظَلّ من المُكوِّنات اللُّعَبيّة التي تُرافق الحِوار* في العرض المَسرحيّ وتُؤدّي إلى الإضحاك.

من جانب آخر، وبغضّ النظر عن دَوره في إثارة الضَّحِك، يُعتبر اللّازي جُزءًا من تِقنيّات الأداء القائمة على مَهارة الجسد وتطويعه، وعلى البَراعة في الحركة*، وهذا ما يَجعله عُنصرًا أساسيًّا في التمارين الحركيّة في إعداد المُمثِّل*.

انظر: الكوميديا ديللارته، المُضحِك.

■ اللّامَسْرَح
Anti theatre/Anti-play
Anti théâtre

تعبير تَمّت استعارته من تعبير لا-مَسرحيّة Anti pièce الذي استعمله الرومانيّ أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤) كعُنوان فَرْعيّ ليَصِف به مسرحيّته «المُغنِّية الصلعاء» التي كتبها عام ١٩٤٩. بعد ذلك بلْور يونسكو بشكل نَظريّ مَوقِفًا يُطالِب بما أسماه «اللّامسرح أو المسرح المُضادّ»، على نَمَط ما سُمّي باللّارِواية، واعتَبره نقيضًا للمسرح البورجوازيّ

وللمَسرح الشّعبيّ*.

في بِدايات هذا القرن كان المسرحيّ السويسريّ أورليان لونية بو A. Lugné-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) قد أطلق من منظور أدبيّ صِفة اللّامسرح على المسرحيّات التي لا تَصلُح للتقديم على الخَشَبة، وخاصّة المسرحيّات الرّمزيّة*.

تَحوّل تعبير اللّامسرح إلى مُصطلَح كَرّسته الصّحافة ودَخل الخِطاب النقديّ للدّلالة على كلّ شكل أداء* وكلّ شكل كِتابة يَقوم على رَفض المسرح السائد شكلًا ومضمونًا من خِلال رَفض مبدأ المُحاكاة* والإيهام* والتمثُّل* ومُشابَهة الحقيقة*. وبالتالي فإنّ العناصر التي تُكوِّن المسرح التقليديّ مِثل الفِعل* الدراميّ المَبنيّ على وُجود تسلسُل أحداث وشخصيّات فاعلة في الحَدَث طُرِحَت فيه بشكل مُغايِر. كذلك فإنّ اللّامسرح يُغيِّب البَطَل* الذي يُشكِّل وجوده عُنصرًا أساسيًّا في المسرح التقليديّ، أو يُشوِّهه، أو يُقدِّم بدلًا عنه شخصيّة اللّابَطَل *Anti-Héros*، الذي يُناقض البَطَل بِصفاته وبانتمائه. وهذا ما نَجده في مسرحيّات يونسكو وفي مسرحيّات الكاتب الفرنسيّ آرتور أداموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠).

استُخدِمت هذه التسمية لوصف مسرحيّات تَحمِل طابَع العَدَميّة وتَطرَح موقِفًا تَشكيكيًّا من كل الثوابت الاجتماعيّة والمسرحيّة، وبِقُدرة المسرح التعليميّة والسياسيّة مِثل مسرحيّات العَبَث* والمسرحيّات الداداتيّة* والسرياليّة*. من هذا المُنطلَق يُعتبر اللّامسرح موقِفًا رافضًا على المستوى الجَماليّ والفلسفيّ والإيديولوجيّ، وهذا ما يَظهر جليًّا في مسرحيّة الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) «في انتظار غودو»، وفي بعض مسرحيّات الألمانيّ بيتر هاندكة P. Handke (١٩٤٢-) وأداموف وغيرهم.

قد يَلتقي موقِف الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) المُناقِض للمسرح الأرسطيّ*، وكذلك تجارِب الهابننغ* بمُختلِف تَجلّياتها، مع هذا الموقِف الرافض الذي سُمّي باللّامسرح، وذلك من مُنطَلق رَفْض الشكل التقليديّ للتأثير* على المُتفرِّج وليس على صعيد الشكل والأسلوب.

انظر: العَبَث (مَسرح-)

■ اللَّعِب والمَسْرَح Play

Jeu

هناك تداخُل لغويّ في كثير من لغات العالَم بين التعابير التي تَدلّ على المسرح، وتلك التي تَدلّ على اللَّعِب. وقد استُخدم عدد من المُصطلَحات المُتعلِّقة باللَّعِب في مَجال المسرح. في اللغة الإنجليزيّة، تُستعمَل كلمة Play - وهي مأخوذة من الإنجليزيّة القديمة Plaega التي تعني اللهو والحركة السريعة - للدّلالة على اللَّعِب المُتحرِّر من القواعد، وعلى أيّ عمل يُكتَب ليُمثَّل على المسرح أو في الإذاعة والتلفزيون. في اللغة الألمانيّة يُستعمل فعل لَعِبَ Spielen كجَذر لكلّ المُصطلَحات الدّالّة على التمثيل والمسرح. في اللغة الفرنسيّة أيضًا تُستخدَم كلمة Jeu - وهي مُشتقّة من كلمة Jocus اللّاتينيّة التي تَعني اللهو - للدّلالة على أداء المُمثِّل وعلى اللَّعِب كنشاط. وكانت نَفْس الكلمة تُستخدَم في الماضي كتسمية للمسرحيّات التي ظهرت في القرون الوسطى ,Jeu d'Adam، Jeu de la Feuillé، ومنها تسمية مُدير اللُّعبة *Meneur de jeu* وهو الشخص الذي كان يُدير العَرْض المسرحيّ.

في اللغة العربيّة، وخاصّة مع بِدايات المسرح، تُرْجمت التعابير الدالّة على المسرح والمُشتقَّة من الجَذر اللغويّ للَّعِب بحرفيّتها. فنَجِد مثلًا في نصوص مارون النقّاش (١٨١٧-١٨٥٥) وأحمد فارس شدياق (١٨٠٤-١٨٨٨) ورفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) كلمة اللّاعب للدَّلالة على المُمثِّل*، والمَلعب للخشبة* ودار اللَّعِب للعَمارة المسرحيّة*، وذلك قبل استخدام تعابير مِثل مرسح ومسرح*. كما استُخْدمت كلمة اللَّعِب للتمثيل، وهي أقرب إلى تعريف الأداء* كنشاط يَترك هامشًا من الحُريّة للمُؤدّي، بينما تَحمِل كلمة التمثيل التي استُعْملت لاحقًا مَعنى المُحاكاة* والتقليد.

هذا التداخل اللغويّ يَحمِل دَلالة واضحة تَتخطّى اللغة لتَشمُل عَلاقة كلّ من هاتين الظاهرتين ببعضهما بعضًا على مدى الزمن. والمُقارنة بين الظاهرتين تَنطلق من التمييز بين بُعْدَين تَحملهما الظاهرة المسرحيّة بحدّ ذاتها كمُحاكاة تَقوم على إعادة عَرْض لشيء ما Re-présentation، وكنشاط لَعِبيّ يَطال عناصر العَرْض المَسرحيّ، وعلى الأخصّ أداء المُمثِّل (انظر الارتجال). وتاريخ المسرح يَتأرجح بين هذين البُعدين. فاستخدام تسمية «لُعبة» للدلالة على المسرحيّة أو العَرْض المسرحيّ منذ القرون الوسطى في كلّ دول أوروبا يُفَسَّر بالظروف التي أدّت إلى عودة ظهور المسرح في تلك الفترة حيث انبثق عن الاحتفالات التي تَحمل في جوهرها طابَع اللَّعِب (انظر الكرنفال). وقد بقيت هذه التسمية سائدة حتى القرن الثامن عشر، حيث ظهرت تسميات أخرى أكثر دِقّة.

بالمُقابِل فإنّنا نَلحَظ منذ بِدايات هذا القرن عودة واعية إلى مفهوم اللَّعِب بَعلاقته مع المسرح والاحتِفال* المُقدَّس وغير المُقدَّس. تَبلوَر ذلك في دِراسات لها توجُّهات مُختلِفة نفسيّة واجتماعيّة فَتحت آفاقًا جديدة على دراسة التداخل المُمكن بين المَجالين. كما ظهرت مفاهيم مسرحيّة ارتَبطت بمفهوم اللَّعِب وتَمّ اشتقاقها من كلمة Ludus اللّاتينيّة التي تَعني اللَّعِب والإيهام*. وقد دَخلت هذه المفردات كمُصطَلحات في الخِطاب النقديّ الحديث، ومنها صِفة اللَّعِبيّ *Ludique* التي تَدلّ على طابَع وأسلوب يَرتبط باللَّعِب. من هذه المُصطلَحات أيضًا تعبير النَّشاط اللَّعِبيّ *activité ludique* الذي يدلّ في المسرح على الجانب الحركيّ واللّعِبيّ في أداء المُمثِّل، ومنها أيضًا تعبير الفضاء اللّعِبيّ *Espace ludique* وهو الفضاء أو الحَيِّز الذي يَتشكّل عَبر أداء المُمثّلين وتشكيلاتهم الحركيّة وأصواتهم وتعامُلهم مع مُجمَل عناصر العَرْض. وهذا الفضاء يَتميَّز عن الفضاء الحركيّ *Espace cinétique* (من kinese بمعنى الحركة)، وهو التشكيلات المُتغيِّرة التي تَتولّد في الفضاء من الحركة* وحدها. هذه النظرة هي أساس تحديد ما يُسمّى حَيِّز اللَّعِب *Aire de jeu*، وهو مَجال يَخلُقه المُمثِّل بأدائه، بغَضّ النظر عن وجود الخشبة أو غيابها (انظر الفضاء المسرحيّ).

لا يوجَد تعريف واحد جامع للَّعِب يأخذ بعين الاعتِبار عَلاقة الإنسان باللَّعِب على الصعيد الاجتماعيّ والنفسيّ والفيزيولوجيّ، وإنّما توجَد تعاريف مُتنوِّعة الاتجاهات. وقد كانت الدِّراسات في الماضي تُوضِّع اللَّعِب في مرحلة من حياة الإنسان تَسبُق مرحلة التوجُّه الجادّ للعالَم ومرحلة الإنتاج. كما كانت تُركِّز على لَعِب الطِّفل والإنسان الفرد فقط، ولذلك اعتَبرتْه ظاهرة فرديّة واهتمّت به من الناحية النفسيّة. وقد أجمعت هذه الدِّراسات على أنّ اللَّعِب يَحمِل في جوهره أبعادًا ثلاثة فيزيولوجيّة وذِهنيّة وتَخيُّليّة

بالنسبة للّاعِب، فدَرست الوظيفة النفسيّة للّعِب، والتوتُّر والانفعال الذي يَخلُقه لَدى اللّاعِب الفرد، لكنّها اعتَبرتْ أنّ اللّعِب كنشاط يَختلِف عن العمل المُنتِج والجادّ ويَقف منه موقِف النقيض.

في هذا المَجال يُعتبر موقِف عالِم النَّفْس النمساويّ سيغموند فرويد S. Freud هامًّا ومُجدِّدًا لأنّه اعتَبر أنّ اللّعِب يَقف مُقابِل الواقع والحياة العمليّة، وليس مُقابِل الجِدّيّ كما كان سائدًا في الماضي. وبتأثير من فرويد صار اللّعِب يُعتبر نشاطًا حُرًّا مُختلِفًا عن أيّ نشاط آخر من الحياة العمليّة لأنّه نشاط غير مُنتِج، لكنّه نشاط جِدّيّ وإراديّ مُنظَّم بقواعد هي قواعد اللُّعبة، وله حدوده في المكان والزمان، ويُرافقه غالبًا شعور ما كالفرح. وهو نشاط غير مَجّانيّ لأنّه يُمكن أن يَكون خلّاقًا وأساسًا للإبداع الفنّيّ، وخُصوصيّته تكمُن في أنّه يُؤدّي في النهاية إلى نوع من التحرُّر.

وقد جاءت بعد فرويد دِراسة طبيب الأطفال الإنجليزيّ ڤينيكوت D.W. Winnicott في كِتابه «اللّعِب والواقع» لتُبيِّن أنّ حَيِّز اللّعِب ليس حَيِّزًا مُقتطَعًا من الحياة اليوميّة، ولا هو مَجال نفسيّ بحت، وإنّما يُمكن توضيعه تمامًا في نُقطة الالتقاء بين ما هو داخليّ ونفسيّ وما هو خارجيّ من الواقع.

كذلك فإنّ الباحث الفرنسيّ جاك هنريو J. Henriot في كتابه «اللعب» (١٩٦٩) تطرّق إلى الجانب اللّعِبيّ في أداء المُمثِّل وتوقّف عند ما أسماه المَوقِف اللّعِبيّ *Attitude ludique* الذي يُميِّز اللّعِب عن غيره من النشاطات الإنسانيّة. وهذا الموقِف يَتحدّد من خِلال شروط ثلاثة هي مُحافَظة اللّاعب على بُعْدٍ ما تُجاه ما يقوم به، ووعي اللّاعب للطابَع الإيهاميّ لفعل اللّعِب، وعدم اليقين لأنّ اللّعِب يَنفتح على احتمالات عديدة (ربح/خِسارة، نَجاح/فَشل). وقد اعتبر هنريو أنّ هذه المُقوِّمات تَنطبق أيضًا على المُمثِّل.

والواقع أنّ المؤرّخ الهولاندي يان هويزينغا J. Huizinga كان أوّل من أعطى التعريف الأكثر شُموليّة للّعِب، وأوّل من درس اللعب كنشاط بسيكولوجيّ نفسيّ واجتماعيّ، وذلك في كتابه «الإنسان اللّاعِب Homo Ludens» الذي كتبه بين عامي ١٩٣٨و١٩٥٥، وبحث فيه في الوظيفة الاجتماعيّة للّعب. عَرّف هويزينغا في هذا الكتاب اللّعِب كفعل مُستقِلّ عن الواقع اليوميّ، وكنشاط مُسلٍّ مُستقِلّ له قوانينه الزمانيّة والمكانيّة الخاصّة به، وله رُموزه الخاصّة التي تُسيطِر على اللُّعبة وتُحدِّد قوانينها. وتُعتَبَر دراسة هويزينغا الأساس الذي تَطوَّرت الدِّراسات الحديثة للّعِب استنادًا إليه.

استَند الباحث الفرنسيّ روجيه كايوا R. Caillois على دراسة هويزينغا وقام بتصنيف أنواع اللّعِب بشكل سَمَح بمُقارَنتها بالمسرح. فقد طرح كايوا في كتابه «الألعاب والناس» (١٩٥٨) وجود عناصر أو مبادئ أربعة رئيسيّة تَتحكّم بالنشاط اللّعِبيّ وهي: لُعبة الدَّوخة Illynx وتَندرِج في إطارها كلّ الألعاب التي تُثير شعور الدَّوخة مِثل ألعاب السيرك* وألعاب الأطفال التي تَقوم على الدَّوَران في دائرة، ويُمكن أن تَندرج في إطارها أيضًا حركة دَوَران الصُّوفيّين في حَلْقة. لُعبة المُصادَفة Alea، وتَشمُل كلّ أنواع اللّعِب التي تَقوم على المُغامَرة والصُّدفة والحَظّ، ومنها ألعاب القِمار. لُعبة التقليد والمُحاكاة Mimesis، وهو التقليد بالمَعنى العامّ للكلمة وكلّ الألعاب التي يَتقمّص فيها اللّاعب حالة مُعيَّنة أو شخصيّة مُختلِفة، ومنها تقليد

الأطفال لأهلهم والتمثيل المسرحيّ. المُساجلة (أغون*) Agon، ويَقوم على مَبدأ التناقض والصراع، وتَندرج تحت إطاره كلّ الألعاب التي تَقوم على مبدأ المُنافَسة مِثل المُباريات الرياضيّة وحَلَقات الزَّجَل وغيرها.

من ناحية أُخرى، تَوقَّف الباحث السوسيولوجيّ الفرنسيّ جان دوفينيو J. Duvignaud عند ظاهرة اللَّعِب وعَلاقتها بالإنتاج في الثقافة الغربيّة والثقافات الأُخرى من منظور أنتروبولوجيّ وسوسيولوجيّ. وقد حاول دوفينيو إعادة النظر في فكرة هويزينغا الذي يَرى أنّ وجود القواعد في اللَّعِب تَجعل منه أحد مَصادر الثقافة، ومن ضِمنها المسرح. فقد رأى دوفينيو أنّ الثقافة لم تَنبُع من اللَّعِب، وإنّما وُلِدت على شكل لَعِب، وتَطوَّرت في جوّ اللَّعِب، وأنّ الثقافة الغربيّة في تَطوُّرها أخضعت كلّ المظاهر الاجتماعيّة والفكريّة، ومن بينها اللَّعِب، لأُطُر وقواعد وقِيَم، فحَجَّمت دَور اللَّعِب ونَفَت إمكانيّة وجود هامش لَعِبيّ في كُلّ ما هو جِدّيّ. بالمُقابِل، لم يَتغيَّر جوهر اللَّعِب ووضعه في الحَضارات القديمة وكلّ الحَضارات المُختلِفة عن الحضارة الغربيّة، والتي حافظت حتّى يومنا هذا على خُصوصيّتها. يَلتقي منظور دوفينيو هذا مع الفيلسوف الفرنسيّ فوكو Foucault وحركة ما بعد الحَداثة، خاصّة وأنّه قام بِدراسة الاحتفالات وعَلاقتها بمظاهر الحياة العامّة واللَّعِب في المُجتمعات القديمة والمُجتمعات غير الأوروبيّة، ففتح بذلك الباب أمام توجُّهات جديدة في تناوُل المسرح (انظر سوسيولوجيا المسرح، الأنتروبولوجيا والمسرح).

اللَّعِبيّ والمُقَدَّس والمَسْرَح:

استنادًا إلى هذه التعريفات الحديثة للَّعِب تَوسَّع هامش النَّظرة إلى كثير من الظواهِر، ومن بينها الطُّقوس والمسرح، وعلى الأخصّ عَمَل المُمثِّل فيه. وقد دُرِست عَلاقة اللَّعِبيّ بالمُقدَّس ضِمن عَلاقة اللَّعِب بالثقافة. والطُّروحات التي عالجتْ هذه العَلاقة ترى أنّ أصول اللَّعِب والمسرح تكمُن في الطَّقْس* الدينيّ. فالمسرح انبثق عن الطُّقوس المُختلِفة وكذلك عن الألعاب الجَماعيّة التي كانت جُزءًا من الطُّقوس في مناطق عديدة في العالَم القديم. مَيَّزت هذه الطُّروحات بين الاحتفال ذي الطابَع الجادّ (المُقدَّس) وبين المسرح. وقد اعتَبرتْ أنّ المُقدَّس يَستعير من المسرح أشياء كثيرة ويَلتقي معه في وجود القواعد التي تَحكُم مَسارهما، رغم الاختلاف الجَذريّ في الطبيعة والوظيفة بين ما هو لَعِبيّ (والمسرح ضِمنًا) وما هو مُقدَّس. ففي حين أنّ المُقدَّس يَفترِض التصديق فإنّ اللَّعِب يقوم على مبدأ الافتِراض (لِنتصرَّف كما لو أنّ... Faire comme si...). أي القَبول بادّعاء الحقيقة مع ما يَفترضه ذلك من قَبول للإيهام. وفي حين أنّ اللَّعِبيّ يَخلُق ويَفترِض حالة من الاسترخاء، فإنّ المُقدَّس يَقوم على التوتُّر، ويَتطلَّب التزامًا من المُؤدّي. من جِهة أخرى فإنّ المسرح فيه قَدْر من الحُريَّة رغم وجود الأعراف* المسرحيّة، في حين أنّ الطقوس مُؤطَّرة بشكل يَمنع أيّ هامش من الحُريّة. وبالتالي فإنّ المسرح يَقع بين اللَّعِب بمَفهومه كنشاط حُرّ يُولِّد المُتعة* وبين الطَّقْس كنشاط له مَساره المُحدَّد وقواعده الصارمة.

أمّا المُقارنة بين اللَّعِب والمسرح فتَستند إلى علاقة التقاطُع القائمة بين الظاهرتين في الجوهر: فاللَّعِب يَفترِض أوّلًا وعي اللّاعب بأنّه

يَلعَب (القَصْد). وهو يَفترِض أيضًا وجود الآخر كشاهد (الفُرْجة) أو كمُشارك. ولكي يَقوم اللَّعِب لا بُدّ من وجود مكان وزمان خاصّين باللَّعِب هُما حيِّز الإيهام الكاذب، والزمن المُقتطَع من الحياة اليوميّة، وهو زمن يَحتمِل التّكرار وفي هذا تَشابُه كبير مع المسرح.

بالمُقابِل، ومن نَفْس المنظور، صار من المُمكن اعتبار أنّ كلّ ما هو لَعِبيّ، وكُلّ ما يَفترِض الفُرجة *Le Spectaculaire* كالمُباريات الرياضيّة والاحتفالات العامّة يُمكن أن يأخذ طابَعًا مسرحيًّا لأنّ فيه استعراضًا ومسرحة*.

والواقع أنّ المسرحيّين منذ القرن التاسع عشر وخاصّة في المرحلة الرومانسيّة، وأهمّهم الألمانيّ فردريك شيلرر F. Shiller (١٧٥٩-١٨٠٥)، رأوا أنّه لا يوجَد تناقُض بين اللَّعِب وبين الإبداع، وإنّما اعتبروا على العكس أنّ الإبداع فيه هامِش لَعِبيّ تَتجلّى فيه حُريّة المُبدِع. فيما بعد رَكّزت الدِّراسات الحديثة على جَدوى كلّ من المسرح واللَّعِب وطَرحت العَلاقة بينهما من منظور الغاية من المسرح على مدى العصور، والدَّور الذي يَلعبه في حياة الإنسان الفرد وفي المجتمع (تعليم، مُتعة، تحرُّر وانعتاق وتطهير* إلخ).

اللَّعِب والأداء:

تكمُن أهمّيّة الدِّراسات الحديثة التي اعتَبرت المسرح نشاطًا لَعِبيًّا في النظرة الجديدة الذي خَلقتها إلى المُمثِّل وأدائه مُقارنة مع اللّاعب.

فالمُمثِّل كاللّاعب يأخذ نفس المَوقف اللَّعِبيّ تُجاه ما يَفعله، وهذا يَعني أنّ أداء المُمثِّل، كما هو الحال بالنسبة لأداء اللّاعب، محكوم دومًا بقواعد هي في المسرح الأعراف والروامز* العديدة للأداء والتلقّي.

والمُمثِّل مِثل اللّاعب يُؤدّي دَوره مع المُحافَظة على بُعد ما تُجاه ما يَفعله. فهو يُقدم على إعداد دَوره وأدائه، لكنّه خِلال ذلك يُحافِظ دومًا على نوع من التوازُن، قد يَختلِف من حالة لأخرى، بين الدُّخول في الدَّور* والاستغراق فيما يَفعله، وبين الابتعاد عنه، مع شيء من التشكيك والرِّيبة بالنسبة للنتيجة.

والمُمثِّل يَتواجد على الحَدّ الذي يَفصِل ويَربِط بين الخيال (عبر أدائه للشخصيّة* المُتخيَّلة)، وبين الواقع، لأنّه يعي دائمًا خِلال الأداء وجود شُركاء في العمليّة المسرحيّة هم المُمثِّلون الآخرون بالإضافة إلى وجود المُتفرِّجين. وبذلك تَكون الشخصيّة هي الوسيط الذي يَربِط بين هذين الحَيِّزين، أي الخيال والواقع.

لكنّ أداء المُمثِّل في المسرح لا يَقتصر على كونه لَعِبًا فقط. فالممثل من خِلال هذا الأداء يَكتشف نَفْسه ويَتواصَل مع الآخرين. والمُمثِّل ليس مُجرَّد لاعب وإنّما هو إنسان عامل (مِثل اللّاعب المُحترِف) يَتقاضى أجْرًا، وعمله يَفترِض تحضيرًا وعملًا واستعادة. ومع أنّ اللَّعِب والأداء يَتّصفان بالذاتيّة، إلّا أنّ هناك عناصر أخرى غير حُريّة المُمثِّل تَدخل في الأداء، مِثل تعليمات المُخرِج، والعَلاقة بالمكان* وبالزمان والعَلاقة مع الجُمهور*. من ناحية ثانية، لا بُدّ لأداء المُمثِّل من مُرتكَز يَقوم عليه وهو الشخصيّة المسرحيّة. لذلك فإنّ الأداء لا يَقتصر على كونه إنجازًا ولَعِبًا، وإنّما هو أيضًا مُحاكاة وتقليد. لهذا يُعتبر أداء المُمثِّل ككلّ مُتكامِل عمليّة مُركَّبة أوسع وأشمل من نشاطه اللَّعِبيّ الذي يُشكِّل مرحلة من مراحل الأداء.

اعتَبرت الدِّراسات الحديثة التي عالجت أداء المُمثِّل من منظور أنتروبولوجيّ، ورَكّزتْ على

شكل الأداء في الحَضارات المُختلِفة عن الحَضارة الغربيّة، أنّ اللَّعِب يُمكن أن يُشكِّل جُزءًا من المرحلة التحضيريّة التي أُطلق عليها اسْم ما قبل التعبير *Pré-Expressivité*، وهي مرحلة تَسبُق تَقمُّص الدَّور على الخشبة وتسبُق العَرْض، كما يُمكن أن تَشمُل الارتجال* الذي يَتِمّ أثناء إعداد الدَّور. وهذه المرحلة عابرة لا تَحمِل صِفة الديمومة، لكنّها ضَرورية للنشاط اللَّعِبيّ للمُمثِّل خِلال العَرْض.

واستخدام تعبير لَعِب المُمثِّل **Jeu du comédien** لوصف أدائه يُذكِّر بالأصول القديمة للأداء. مع تطوُّر المسرح الغربيّ باتِّجاه سيطرة النصّ، فَقَدَ الأداء طابَعه اللَّعِبيّ الحركيّ وتَطوَّر باتِّجاه الإلقاء* الصوتيّ. وقد حافظت اللُّغة الإيطاليّة على كلمة التِّلاوة **Recitazione** لوصف أداء المُمثِّل، في حين غاب فيها المعنى الدالّ على الحركة. اعتبارًا من القرن التاسع عشر ظهر توجُّه نَبَّه إلى الجانب اللَّعِبيّ في أداء المُمثِّل وحاول استثماره في تطوير وتوسيع هامش إمكانيّات هذا الأداء من خِلال العودة إلى تحقيق توازُن بين الأداء الكلاميّ والأداء الحركيّ عبر الاستيحاء من نَماذج مُستمَدَّة من السيرك والبهلوانيّات والكوميديا ديللارته* وتِقنيّات الارتجال في أشكال الفُرْجة* الشَّعبيّة. من هذه التجارِب ما قام به المُخرِجان الروسيّان فسيڤولود ميير خولد **V. Meyerhold** (١٨٧٤-١٩٤٠) ونيقولاي أڤرييونوف **N. Evreinoff** (١٨٩٧-١٩٥٣) والإنجليزيّ غوردون كريغ **G. Craig** (١٨٧٢-١٩٦٦) والألمانيّ برتولت بريشت **B. Brecht** (١٨٩٨-١٩٥٦) وكلّ مدارس الأداء التي تأثّرت بهم.

اللَّعِب والمَسْرَح التَّرْبَوِيّ:

تُطلق تسمية اللَّعِب الدراميّ ***Jeu dramatique*** في البلاد الأنجلوساكسونيّة وكندا، وكذلك تسمية التعبير الدراميّ ***Expression dramatique*** على نوع من النشاط المسرحيّ يَستخدم اللَّعِب الدراميّ في المَجال التربويّ، ويَهدِف إلى التعليم من خلال المسرح. واللَّعِب الدراميّ هو مُمارسة جَماعيّة تَقوم على الارتجال وترمي إلى دفع القائمين بها للمُشارَكة في فعل مُشترَك. يستعير اللَّعِب الدراميّ من المسرح تِقنيّاته إذ أنّ فيه شخصيّات وحِكاية* ولُعبة أدوار (انظر البسيكودراما)، لكنّه لا يَفترِض وجود مُتفرِّجين لأنّ هدفه مُختلِف. فهو وسيلة للتعبير وللمُعالجة ولتنمية المَدارك، بالإضافة إلى استخدامه في الإعداد الاحترافيّ للمُمثِّلين والمُنشِّطين المسرحيّين.

انظر: التنشيط المسرحيّ، الأطفال (مسرح-)، الأنتروبولوجيا والمسرح.

■ اللَّوْحَة — **Tableau**

Tableau

انظر: التقطيع.

■ اللَّوْحَة الخَلْفِيَّة — **Painted Curtain**

Toile peinte

اللوحة الخلفية مُصطلَح مسرحيّ يَدلّ على السِّتارة* التي تَحُدّ خلفيّة الخشبة* باتِّجاه العُمق في المسرح الذي يَعتمد شكل العُلبة الإيطاليّة*. وهي تُشكِّل نقطة التقاء خطوط التلاشي في المنظور* الذي تَرسُمه عناصر الديكور* الأخرى المرسومة على لوحات مشدودة على عوارض خشبية **Châssis**.

غالبًا ما تكون اللوحة الخلفيّة مرسومة بحيث

تُعطي الانطباع بالفضاء اللّامُتناهي أو بالسماء ضِمن مُكعَّب الخشبة المُغلَق. ولتَحقيق ذلك بشكل أفضل تأخذ هذه اللوحة في بعض الأحيان شكلًا نِصف دائريّ وتُسمّى Cyclorama.

وقد ظَلَّت اللوحة الخلفيّة لفترة طويلة في تاريخ المسرح الغربيّ البديل التصويريّ عن الديكور المُشيَّد والأغراض الحقيقيّة وعن مُؤثِّرات الإضاءة* التي كانت تُرسَم عليها. من هذا المُنطلَق لعبت اللوحة الخلفيّة دَورًا كبيرًا في الإيهام* بوجود مكان حقيقيّ وأغراض وقطع أثاث ملموسة على الخشبة. فقد كانت تُرسَم بطريقة خِداع البَصَر *Trompe l'œil* بحيث تُعْطي الانطباع بالبُعد والكُتل والحُجوم على مِساحة مُسطَّحة هي اللوحة. ولذلك دَرجت العادة في المسرح الإيهاميّ *Théâtre d'illusion* على استخدام تعبير «اللوحة الخلفيّة المرسومة بطريقة خِداع البَصَر» Toile peinte en trompe-l'œil.

كان لاستخدام الإضاءة بمَنحًى دراميّ دَوره في كشف قصور اللوحة الخلفيّة عن تحقيق الإيهام الكامل، وقد وُجِّهت الانتقادات لاستخدامها منذ القرن السادس عشر، لكنّها ظَلَّت تُقبل كواحدة من الأعراف* المسرحيّة حتى نهاية القرن التاسع عشر.

واستخدام اللوحة الخلفيّة المرسومة للإيحاء بجوٍّ مُعيَّن دون السعي للإيهام بالبُعد من خِلال تنفيذ قواعد المنظور قديم ومعروف في المسرح اليابانيّ التقليديّ وفي المسرح اليونانيّ القديم، حيث كانت تُستخدم لوحات مرسومة مشدودة على عوارض خشبيّة تُغطّي واجهة الجِدار الذي تُقدَّم المسرحيّات أمامه.

جرت العادة أن تُنفَّذ اللوحة الخلفية من قِبَل حِرفيّين في مَشاغل مُتخصِّصة. في المسرح الحديث، وعلى الأخصّ في عُروض الباليه الروسيّة*، صار يُعهَد بتنفيذها إلى رسّامين مَعروفين أمثال بيكاسو Picasso وبراك Bracque وغيرهما (انظر الرسم والمَسرح).

م

■ **المأساة:** انظر تراجيديا

■ **المَأساوِيّ** **The Tragic**

Le Tragique

كلمة مأساويّ Tragique في الأصل صِفة مُستمَدّة من المأساة (التراجيديا*) كنوع من الأنواع* المسرحيّة. مع الزمن تَوسَّع المعنى واستُخدمت الكلمة كاسم (المأساويّ والمأساويّة) للدَّلالة على مَنظور فلسفيّ وطابَع (مثل المُضحِك* والغروتسك* وغيره) يَدخل في التصنيفات الجَماليّة *Catégories esthétiques*، ويُمكن تقصّيه على مُستوىَ الفرد في الحياة، وعلى مُستوى المجتمعات. وقد تَمّ التعبير عن المأساويّ في الأدب والفن بأشكال مُتعدِّدة على مدى العصور.

ومع أنّه لا يُمكن الخلط بين المأساة كنوع مسرحيّ وبين المأساويّ كمفهوم فلسفيّ، إلّا أنّه لا بُدّ من العَودة إلى المأساة كنوع والبحث في مُكوِّناتها لتقصّي ماهيّة المأساويّ.

لا يُمكن إعطاء تعريف مُحدَّد وشامل للمأساويّ لأنّه موجود بشكل مُتنوِّع في أنواع وأشكال مُبعثَرة تاريخيًّا. وقد اعتَبر الباحث الفرنسيّ بول ريكور P. Ricœur في بحثه حول هذا المفهوم في مجلة إيسبري Esprit (آذار ١٩٥٣) أنّه لا يُمكن البحث في جوهر المأساويّ إلّا من خِلال شيء آخر.

ظهرت على مدى التاريخ مُحاولات تَمتدّ من أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) إلى هيغل Hegel وما بعده لتفسير المأساويّ من خِلال المَنطِق بعيدًا عن مفهوم القَدَر الذي يَنفي مسؤوليّة الإنسان عن فعله. وقد فسَّر الفلاسفة المأساويّ بشكل ميتافيزيقيّ ووجوديّ. فقد عَلّلوا وجود المأساويّ بمُحاولة الإنسان تفسير عَلاقته بالطبيعة والقُوى التي تَتجاوزه وبوجود المَوت. كما رَبطوا ما بين المأساويّ في الحياة وتَجلّياته في الفن، إذ اعتبروا أنّ وجود الطابَع المأساويّ في الفنّ هو تعبير عن الموقِف المأساويّ في الوجود الإنسانيّ، فكانت الركيزة لَديهم لتفسير المأساويّ تَجلّياته في المادّة الأدبيّة الفنّيّة.

اعتَمد هيغل على موقف أرسطو الذي يَربِط بين المأساويّ والخطيئة التي يَرتكبها البَطَل* في التراجيديا، فاعتَبر أنّ المأساويّ ظهر مع ظهور الإنسان المسؤول عن فعله، وبذلك ربط بين المأساويّ وتَشكُّل الفرديّة. كذلك فإنّ الفيلسوف الألمانيّ شوبنهاور Shopenhauer ربط بين حَتميَّة العَذاب في الوجود الإنسانيّ الذي يَحمِل قَدْرًا من المأساويّة، وبين صِراع الإنسان مع العالَم. وبذلك اعتَبر أنّ المأساويّة هي جُزء من الطبيعة الإنسانيّة، وهي التي تُعطي للإنسان تَميُّزه الفرديّ. وكذلك طَرح الألمانيّ نيتشه Nietzsche فكرة أنّ المأساويّة تكمُن في طبيعة الإنسان نَفْسه، أي في ذلك التناقُض بين النزعة الديونيزيّة والنزعة الأبولونيّة لَدَيه (انظر أبولونيّ/ديونيزيّ). أمّا الفيلسوف الإسبانيّ ميغيل دي أونامونو M. Unamuno فقد ربط المأساويّة بحاجة

الإنسان لتفسير ذاته والعالَم.

في منظور مُختلِف ربط المؤرّخون والأنتربولوجيّون انبثاق الوعي المأساويّ في أيّ مجتمع من المجتمعات بالتساؤلات التي يَطرحها الإنسان ولا يَجد لها جوابًا مُباشَرًا في فترة تَغيُّرات اجتماعيّة وسياسيّة هامّة، وهذا ما نَجده في دراسة الفرنسيّ جان بيير ڤيرنان J.P. Vernant «الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة». فهو يَربِط ظهور التراجيديا بالتغيُّرات التي طالت المجتمع في عصر الطُّغاة في اليونان القديمة وفي فترة الحُكم المَلَكيّ المُطلَق في فرنسا وفي فترة اهتزاز السُّلطة المَلَكيّة في انجلترا الإليزابثيّة. وكذلك ربط المُنظِّر الرومانيّ لوكاتش Luckac ظهور الأجناس الأدبيّة بسِياق التطوُّر التاريخيّ للبشريّة مُتأثّرًا بموقف هيغل في تفسير المأساويّ، ولذلك قارب ما بين ظهور التراجيديا وبين ظهور البَطَل الفرد الذي أدّى إلى خرق تصالُح الإنسان مع المجتمع.

المَأساوِيّ في التراجيديا:

يأخذ المأساويّ شكل فِعل أو صراع بين قُوى، وهو يَحمِل درجة من الأهمّيّة والمَهابة والعُمق ويبدو وكأنّ نتيجته حَتميّة لا يُمكن الفِكاك منها رغم مقاومة الإنسان. وهو بذلك يتميَّز عن الدراميّ *Dramatique* الذي يَطرح احتمالات عديدة للخَلاص. كذلك يَحمِل المأساويّ في ماهيّته نوعًا من التوتُّر والتكثيف يُميّزه عن الملحميّ الذي يَتّصف بالامتداد الزمنيّ. نتيجة لذلك يكون تأثير المأساويّ على المتلقي مباشرًا وكبيرًا.

يأخذ المأساويّ في التراجيديا الملامح التالية:

أ/ على المُستوى الفلسفيّ:

- يَنبثِق المأساويّ من صِراع يعيشه الفرد ويَدفعه للتضحية برغباته للمصلحة العامّة. ويُمكن أن تَصل به التضحية إلى حَدّ الموت، وهذا هو الفعل المأساويّ. وقد شرح هيغل مفهوم المأساويّ بشكل واضح حين بَيَّن أنّه في صراع ما يوجَد دائمًا طرفان مُتعارضان يَملِك كلّ منهما الحقّ إلى جانبه. ولا يُمكن لطرف من الأطراف أن يُحقّق هدفه إلّا بإلغاء الطرف الآخَر أو إيذائه، ممّا يُولِّد شعورًا بالذَّنْب ويَجعل من صاحب الحقّ مُذنبًا في الوقت نفسه، وهنا يَكمن المأساويّ كنتيجة صِراع حتميّ، وهو شيء لا يُمكن عِلاجه.
- والصِّراع* الذي يُولِّد المأساويّ يَضع الإنسان بمواجهة مبدأ أخلاقيّ أو دينيّ. ويقول المُؤرِّخ الفرنسيّ جان بيير ڤرنان أنّ المأساة اليونانيّة بَلوَرت التعارُض بين الطبيعة الإنسانيّة وبين الرغبة الإلهيّة. أمّا بالنسبة لهيغل فإنّ التيمة الرئيسيّة في التراجيديا هي الإلهيّ، لكن ليس بالمعنى الدينيّ، وإنّما بتَجلّياته في القوانين الأخلاقيّة التي يَصوغها الإنسان.
- المُصالحة: في التراجيديا، تَكون الكلمة الأخيرة دائمًا للنِّظام الأخلاقيّ. ويَرى هيغل أنّه بموت البَطَل ينتهي الصِّراع لصالح النِّظام الأخلاقيّ السائد بعد أن كان هذا النِّظام مُهدَّدًا بالاختِراق الجُزئيّ الذي يُحقِّقه البَطَل في بِداية التراجيديا، وهذا ما يَبدو بشكل واضح في مسرحيّة «أنتيغونا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٦-٤٠٦ق.م).
- يأخذ الإلهيّ أحيانًا شكل القَدَر الذي يَسحَق الإنسان ويَجعل فعله غير مُجدٍ. والبَطَل يعي وجوه هذه القُوّة العُليا فيَقبل بمواجهتها رغم أنّه يَعرف أنّه سيَخسر في نهاية الصِّراع وأنّ الخسارة ستُوصله إلى الكارثة. وقد رَبَط الناقد الفرنسيّ جان ماري دومناك J.M. Domenach

بين المأساويّ والزّلّة. فالمأساويّ بالنسبة له يَحمِل بُعدًا عَبَثيًّا لأنّه في نَفس الوقت شعور الشخصيّة* بالذّنب دون مُعطَيات واضحة، ونوعًا من الحَتميَّة التي لا يُمكن دفعها. وبالتالي يَصير المأساويّ تجسيدًا للشعور بالخطيئة وللشرّ غير المُبرَّر. ووجود القَدَر والحتميَّة لا ينفي حُريّة البَطَل التي تُعدّ من المُقوِّمات الأساسيّة للفعل الدراميّ*. وطالما أنّه يوجَد هامش حُريّة لَدى الشخصيّة، فهناك أيضًا مسؤوليّة. وهذه الحُريّة في التراجيديا هي التي تَفرُز مواقِف غير مُتوقَّعة تكون النابض لتحريك الفعل الدراميّ، وتوحي بأنّ الشخصيّة تَملِك حُريَّة القَرار (هامش حُريّة أوديب في مسرحيّة سوفوكلس هي أن يَقبل التحدّي). وهذا الوضع هو الذي يُولِّد لَدى المُتفرِّج* التعاطُف مع البَطَل والشَّفَقة عليه والخوف من مصيره.

طَرَح الفرنسيّان جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) وجان باسكال J. Pascal فكرة الحُريّة بشكل مُختلِف عن معناها في الفكر اليونانيّ، وذلك لأنّهما كانا متأثِّرين بالمَذهب الجانسينيّ Janséniste حول الإنسان المُسيَّر الذي لا يَملِك دفعًا لقُوَّة القَدَر، وبفكرة الخطيئة بالمَعنى المسيحيّ. وقد بيّن الناقد الفرنسيّ لوسيان غولدمان L. Goldman في دراسته حول راسين ذلك الهامش الهَشّ لحُريّة الإنسان أمام «الإله الخَفيّ» الذي يُوجِّه فعله ويَتحكّم به.

ب/ على مُستوى البُنية:

- للمأساويّ في التراجيديا اليونانيّة مَسار مُحدَّد تُشكِّل الخطيئة المرحلة الأولى فيه. فبسبب الصَّلَف والتعنُّت *Hybris* يَرتكب البَطَل الزّلّة المأساويّة *Harmatia*، وهي خطأ في الحُكم يَنجُم عن عيب موجود في تكوين البطل نَفسه الذي يَتمادى في صَلَفه ويُوغِل في الخطأ الذي يَتعارض مع أخلاقيّات الجَماعة حتى يَكتشف الحقيقة. عندئذ يَحصُل الانقلاب* Peripetia ويَتغيَّر وضعه من سعادة إلى شقاء، وهذا هو أصل وسبب وجود المأساة. ولأنّ هذا العيب يَبدو وحيدًا أمام الصِّفات الإيجابيّة الأخرى للبَطَل فإنّه لا يَصل لحدّ أنْ ينفي تعاطُف المُتفرِّج مع الشخصيّة. (عند راسين لا تكون الشخصيّات مُخطئة بشكل كامل ولا بريئة بشكل كامل، وبالتالي فإنّ المُتفرِّج يتعاطف معها).
- ضِمن المَسار التراجيديّ، تَكون المرحلة الثانية هي مرحلة التأثير* على المُتفرِّج*: فبسبب الألم *Pathos* الذي يُعاني منه البَطَل ويَنقله إلى المُتفرِّج، يَتِمّ التعاطُف *Empathia*، ويَشعر المُتفرِّج بالخوف والشَّفَقة*، وهذا ما يُؤدِّي إلى التطهير* Catharsis.

المَأساوِيّ خارِج إطار التراجيديا:

لا يَرتبط المأساويّ وبالتراجيديا حَصْرًا. فهو يُمكن أن يَتجلّى خارج إطار المأساة كنوع وبشكل مُختلِف عن بُنية التراجيديا اليونانيّة والكلاسيكيّة* الفرنسيّة. وهناك أشكال أدبيّة وفنّيّة سبقت المرحلة الكلاسيكيّة (المسرح الدينيّ في القرون الوسطى، مسرح شكسبير) ومع ذلك حَملت الطابَع المأساويّ وجسّدته بشكل آخر. وفي هذه الحالة يأخذ المأساويّ طابَعًا فلسفيًّا يَتعلّق بقَرار البَطَل وقُدرته أو عدم قُدرته على الفعل، وبتَجلّيات القُوى (قِيَم أخلاقيّة أو دينيّة أو اجتماعيّة) التي تُعارِض هذا القرار، وبهامش الحُريّة لَدى البَطَل في مواجهة هذه القُوى.

عند الإنجليزيّ وليم شكسبير

W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وبسبب خُصوصيّة التراجيديا الشكسبيريّة (البُنية المفتوحة، الارتباط بسِياق تاريخيّ ووجود الجانب المُضحِك إلى جانب المأساويّ)، يأخذ المأساويّ شكلًا خاصًّا. لا يَتولّد المأساويّ دائمًا من حَتميّة قَدَريّة تدفع البَطَل إلى ارتكاب الخطيئة، وإنّما من موقِف البَطَل نَفْسه وتصرُّفه. فهو يَقترف الخطأ أحيانًا بوعي وبمَحض إرادته ويتمادى فيه بدافع من الصَّلَف والتعنُّت. وهو يَحمِل المسؤوليّة الكاملة لفِعْله لأنّ أطراف الصِّراع المأساويّ تكمُن في داخله وتُؤدّي إلى دماره (جنون لير وماكبث، دمار عطيل). وهو حين يَقوم بفعله يَخرُق التطوُّر الطبيعيّ التاريخيّ والاجتماعيّ والأخلاقيّ للأشياء، ممّا يؤدّي إلى أن يَنعكس الفعل على البَطَل نَفْسه ويُولِّد موقفًا مأساويًّا (تردد هاملت وما ينجم عنه).

- بعد انحسار التراجيديا كنوع في نهاية القرن السابع عشر، ظلّ المأساويّ طابَعًا لبعض الأعمال وإن تَغيَّرت مُقوِّماته، فقد استُبدلت حَتميّة الصِّراع مع القَدَر بصِراعٍ من نوع آخَر، وهذا يَرتبط برُؤية الكاتب للعالَم:
- في المدرسة الواقعيّة* والطبيعيّة* مثلًا، يَتجلّى المأساويّ بوجود الحَتميّة الاجتماعيّة أو في الوراثة.
- عند النرويجي هنريك إبسِن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) والألمانيّ جورج بوشنر G. Büchner (١٨١٣-١٨٣٧)، يَتجلّى المأساويّ في غِياب المنظور المستقبليّ وغِياب الأفق أمام الشخصيّة التي تَقِف بمواجهة قُوى مسيطِرة مهما كان نوعها.
- في مسرح الحياة اليوميّة*، يَتجلّى المأساويّ من خِلال تفاصيل الحياة اليوميّة التي تُظهر غربة الإنسان عن حياته ولغته.
- في مسرح العَبَث*، تكمُن المأساويّة في كون الشخصيّة لا تتعرّف على نوعيّة القُوى التي تَسحَقها، وفي ميكانيكيّة حركة التاريخ العمياء. ويَشغَل المأساويّ في مسرح العَبَث اليوم المكانة التي كان يَشغَلها في التراجيديا في الماضي، وكأنّه المُرادِف المُعاصِر لها، مع فارق أنّ العَبَث يُعبِّر عن المأساويّ بالمُضحِك وبالسُّخريّة.
- في المنظور الماركسيّ حيث يُوضَّع الفعل الدرامي ضِمن سِياق تاريخيّ، يكون هناك نوع من التفسير للأمور يَنفي المأساويّة. ففي حين تَطرح التراجيديا ضَعف الفرد أمام نِظام أو قُوى تتجاوزه، فإنّ التفسير التاريخيّ يُعطي دَورًا للفرد ضِمن حركة المجتمع، ويُفسِّر فشله على ضوء المُعطَياتِ العامّة، وهذا ما يُغيِّر من طبيعة المأساويّ في العمل. يبدو هذا البُعد جليًّا في إعداد الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) للتراجيديا القديمة (أنتيغونا) حيث لا يُطرَح الصراع بين البَطل والقَدَر، وإنّما بين البَطَل والسُّلطة. وفي مسرحيّته «أرتورو إي» على سبيل المِثال يَطرح بريشت الظَّرف الذي سَمح بظهور أرتورو إي (وهو مُعادِل هتلر)، وكأنّه ظرف كان من المُمكِن السيطرة عليه. لكن، ولعدم إمكانيّة إيقاف هذا الصعود تَبرز المأساويّة.

انظر: المُضحِك، التراجيديا.

■ الماكياج Make-Up
Maquillage

الماكياج هو أحد العناصر التي تُساعد المُمثِّل على الانتقال من عالَم الواقع إلى عالَم الخيال، ومن ذاته كشخص إلى الدَّور* الذي يُؤدّيه، وهذه هي وظيفة الزِّيّ المسرحيّ*

والأكسسوارات المُتعلّقة به.

وخلافًا للماكياج في الحياة الذي له وظيفة تَجميليّة، يُعتبر الماكياج في المسرح جُزءًا من مَنظومة العلامات الدِّلاليّة والإرجاعيّة في العَرْض، إلى جانب وظيفته العمليّة في توضيح مَعالم وجه المُمثِّل وتحديد قَسَماته بوضوح ليراه المُتفرِّجون من بَعيد، وهذا ما يُطلَق عليه اسْم ماكياج الراقصات.

ومع أنّ استخدام الماكياج بالمفهوم المُعاصِر حديث نسبيًا، إلّا أنّ المسرح في أصوله الطَّقسيّة عَرف تلوين الوجه وتلطيخ الجسد بالأصباغ أو بدم الضحايا التي يَتِمّ تقديمها، أو الرسم على الوجه والجسد بخطوط مُلوَّنة، وكلّها مُمارَسات ذات طابَع رمزيّ ترمي إلى استحضار الغائب. كذلك فإنّ بعض الاحتفالات الكرنڤاليّة أعطت للماكياج وللقِناع* دَورًا هامًّا في عمليّة التنكُّر التي تُشكِّل جُزءًا هامًّا من البُعد اللَّعِبيّ فيها (انظر الكرنڤال). كذلك نَجِد هذا النوع من التنكُّر بالألوان في عُروض المُحبّظين والمُهرِّجين في الحَضارة العربيّة.

في بعض أنواع المسرح التي ظَلّت مُرتبِطة بأصولها الطَّقسيّة مِثل المسرح الشرقيّ* التقليديّ بكافّة أشكاله (أوبرا بكين*، الكابوكي*، الكاتاكالي*)، ظلّ تلوين الوجه ورسمه شائعًا، وتَثَبَّتت تدريجيًّا رَوامزه اللّونيّة المُستمَدّة من المُعتقَدات الدينيّة والاجتماعيّة، وصار الماكياج جُزءًا من الأعراف* المسرحيّة تُعَرِّف المُتلقّي بالشخصيّات لأنّ كلّ لون في الماكياج يَرتبط بِصفة مُحدَّدة. كذلك فإنّ الماكياج بخطوطه ونُظُم ألوانه يُشكّل جُزءًا من جَماليّة العَرْض المسرحيّ في فضاء فارغ.

بالمُقابل عرف الماكياج تَطوُّرًا مُختلِفًا في الغرب. فمع ابتعاد المسرح عن أصوله الطَّقسيّة، وتَطوُّره كمُمارسة مدنيّة اجتماعيّة في الحَضارة اليونانيّة، استُخدم القِناع الذي يُغطّي الوجه ويُخفي ملامحه الأصليّة بشكل أكبر، في حين بقي تلوين الوجه حَصرًا على العُروض الشّعبيّة، وهذا ما نَجده في تقاليد الإيماء* في الحَضارة الرومانيّة وعُروض المُهرِّجين في مسرح الأسواق* في القرون الوسطى.

ظهرت تقاليد الماكياج الكثيف في القرن السادس عشر، واستمرّت في القرن السابع عشر مع ظهور شكل العُلْبة الإيطاليّة* التي تَقوم على تحقيق الإيهام*. وقد كان ذلك ضَرورة لإبراز مَعالم وحركات الوجه في الإضاءة* الضعيفة المُستخدَمة في ذلك الوقت. وقد كانت المادّة المُستخدَمة فيه هي الطحين للّون الأبيض والدُّخان للّون الأسْوَد.

مع التوجُّه نحو مَزيد من الواقعيّة في المسرح، ومع تطوُّر وتحسُّن نوعيّة الإضاءة، أخذ الماكياج معناه الحديث كوسيلة لإعطاء مَلامح وجه الشخصيّة* ضِمن الرغبة في تصوير الواقع. وبذلك صار الماكياج وسيلة لتحقيق الإيهام بعد أن كان وسيلة للتنكُّر. كذلك تَطوَّرت وسائل الماكياج وظهرت كتابات تُوضِّح طريقة وضعه للمُمثّلين.

من جانب آخر، ساهم تَطوّر فنّ الماكياج في تغيير مَعايير انتقاء المُمثِّل للدَّور. فقد كان الاختيار يَتِمّ سابقًا بناء على شكل المُمثِّل وسِنّه. أمّا اليوم، فلم يَعُد ذلك ضَروريًّا لأنّ الماكياج يُساعد على تغيير مَعالم المُمثِّل لتتناسب مع الشخصيّة التي يؤدّيها (العمر، الشكل الفيزيولوجيّ).

في المسرح الحديث صار الماكياج جُزءًا من جَماليّة العَرْض ككُلّ، وصار يُستخدَم استخدامًا دَلاليًّا. فقد لجأ بعض المُخرِجين المُعاصرين إلى

الماكياج المُنمَّط كإرجاع إلى أشكال مسرحيّة مُعيَّنة مِثل المسرح اليونانيّ والمسرح اليابانيّ، وهذا ما نَجده في أعمال فرقة مسرح الشمس في فرنسا. في أحيان أخرى استَخدم المُخرِجون الماكياج بمَنحى دراميّ فقد استعمل المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في بعض عُروضه ماكياجًا رَماديًّا لتحييد تعابير الوجوه، كما أنّ البولونيّ تادوز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٩٠) توصَّل إلى التعبير عن فكرة الموت من خِلال ماكياج شَمْعيّ يُجمِّد تعابير وجه المُمثِّلين فيَبدون وكأنّهم يَضعون أقنعة، وهذا ما يُطلِق عليه رجال المِهنة اسْم ماكياج القِناع.

والحدود بين القِناع والماكياج صعبة التحديد رغم التشابه الوظيفيّ بينهما. لكنّ القِناع يُغطّي الوجه ويُلغي التعبير بالقَسَمات، في حين أنّ الماكياج يُبرزها ويُحدِّد التعابير التي تَرسُم البُعد الداخليّ للشخصيّات.

انظر: القِناع، الزِّيّ المسرحيّ.

■ المُتعَة Pleasure

Plaisir

المُتعة مفهوم جَماليّ فلسفيّ، وتحقيقها هو أحد الأهداف الرئيسيّة لكلّ عَمَل فنّيّ وأدبيّ. وقد اعتُبِرت منذ القِدَم غاية المسرح.

عالج عِلم الجَمال مفهوم المُتعة بمنظور فلسفيّ شامل. ومن أهمّ الذين تَطرَّقوا لذلك الفيلسوفان الألمانيّان باومغارتن Baumgarten ومن ثمّ إيمانويل كانت E. Kant في القرن التاسع عشر. وقد تَمّ رَبْط مفهوم المُتعة بالتصنيفات الجَماليّة *Catégories esthétiques* عامّة بعد أن كانت مُرتبِطة بمفهوم الجميل *Le Beau* فقط. فقد اعتبر الفيلسوف كانت أنّ الرفيع* الذي يُمكن أن يَكْمُن فيما هو مُشوَّه ومُخيف يستطيع أن يكون من أسباب المُتعة لأنّه يَصدِم الأحاسيس ويُعطِّلها لبُرهة ثُمّ يُؤدّي إلى المُتعة.

كذلك تَطرّق عِلم النَّفس إلى مفهوم المُتعة ورَبَطه بذاتيّة كلّ من المُبدِع والمُتلقّي ومَيَّز بينهما. فقد بَيَّن عالِم النَّفس النمساويّ سيغموند فرويد S. Freud أنّ هناك مُتعة المُبدِع حين يَصُبّ في العمل الفنّيّ أو الأدبيّ هواجسه ومَكنونات نَفْسه، وهناك مُتعة المُتلقّي الذي يَتعرّف في هذه الهواجس على ما يَكبِته في داخله هو، دون أن يَشعُر بالخجل منها لأنّه ليس صاحب العمل. وهذا الطرح يَقترب كثيرًا من العَلاقة بين المُتعة والتطهير* الذي يلي الشعور بالخوف والشَّفَقة* في المسرح.

والواقع أنّ موضوع المُتعة يَدخل في صميم العمليّة المسرحيّة. فالكاتب المسرحيّ والمُخرِج* يَفترضان نوعيّة مُتعة خاصّة لكلّ عمل يُقدِّمونه، ومنها المُتعة الجَماليّة Plaisir esthétique والمُتعة الناجمة عن التشويق *Suspense*. هذا الافتراض يَدخل ضِمن مفهوم أُفُق التوقُّع* الذي يُحدِّد نوعيّة إنتاج العمل ونوعية الاستقبال*، وبناء عليه تَتحدَّد مُتعة المُتفرِّج. وقد اهتمّ مُنظِّرو المسرح والعاملون به منذ القِدَم بموضوع المُتعة ضِمن اهتمامهم بغاية المسرح وتأثيره على المُتفرِّج* كفرد وعلى الجُمهور* كمجموعة لها خصائصها. ففي المسرح السانسكريتيّ، يُعالج باهاراتا موضوع المُتعة ويَعتبرها خُلاصة لمعرفة المشاعر والأحاسيس والمُؤثِّرات التي تَنجُم عنها. كذلك فإنّ أرسطو وبريشت في المسرح الغربيّ طرحا كيفيّة التوصُّل إلى المُتعة من مَنظورَيْن مُختلِفين، فقد ربط أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م)

المُتعة بالتطهير واعتبرها نوعًا من الانفعال، أمّا المسرحيّ الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) فاعتبرها مُتعة ذِهنيّة وجَماليّة، ورأى أنّها تُشكّل أحد أهداف المسرح إلى جانب التعليم والتوعية.

طَبيعَة المُتْعَة في المَسْرَح:

بالإضافة إلى مُتْعَة المُبدِع (كاتب، مُخرِج، مُمثِّل*) التي تَحدَّث عنها فرويد والتي لا تتميّز بخُصوصيّة مُعيَّنة في المسرح، فإنّ مُتعة المتفرِّج في المسرح لها طبيعة خاصّة. فهي مُتعة مُركَّبة لأنّ المسرح بمُقوِّماته يَجمَع بين مجالات مُتعدِّدة اجتماعيّة وفنّيّة وذِهنيّة، هذا بالإضافة إلى المُتعة المُرتبِطة بكلّ نوع من الأنواع* المسرحيّة. فالمُتعة الناجمة عن مُتابعة التراجيديا* والميلودراما* تَختلِف كُلّيّة عن المُتعة التي تَخلُقها الكوميديا* وكلّ ما يَقوم على المُضحك*.

- المسرح كعَرْض فنّ يَقوم على وجود الجَماعة وعلى الحضور الحيّ للمُمثِّل* وللمُتفرِّج*. وهو كمكان لقاء واجتِماع يَخلُق نوعًا من المُتعة الاجتماعيّة هي مُتعة التواجُد والتواصُل مع الآخرين. كما أنّه يدعم إحساس الانتماء إلى الجماعة، وهذا ما يَخلُق ضِمن العَرْض المسرحيّ نوعًا من العَدوى في الأحاسيس والمَشاعر هي عدوى التأثير. وهناك أيضًا، وضِمن هذا المنظور الاجتماعيّ، مُتعة الذَّهاب إلى المسرح على اعتبار أنّه يُشكِّل نوعًا من التسلية والترويح عن النَّفس بالمَعنى الفعّال للكلمة.
- والمسرح يَخلُق أيضًا مُتعة جَماليّة لأنّه بالأساس مِثل اللوحة والمعزوفة الموسيقيّة مادّة جَماليّة تَقوم على تناسُق عناصر مُتعدِّدة مِثل الأداء والموسيقى والألوان والأزياء وعناصر الديكور*. وقد ربط أرسطو المُتعة بالجَمال حين قال «إنّ أجمل الأصباغ إذا وُضعت في غير نِظام لم يَكن لها من البَهجة ما لصورة مُخطَّطة بمادّة بيضاء» (فنّ الشِّعر/ الفصل السادس). ومن أهمّ عناصر هذه المُتعة الجَماليّة مُتابَعة بَراعة الأداء*، بما في ذلك مُتعة مُتابَعة قُدرة المُمثِّل على التقيُّد بأعراف الأداء كما في المسرح الشرقيّ* والباليه* ومُختلِف أشكال الفُرْجة* التي تَقوم على وجود أعراف*، ومُتعة تَقصّي مَدى تمثُّل المُمثِّل* لدَوره ودخوله في الشخصيّة* في المسرح الإيهاميّ *Théâtre d'illusion*.
- من الناحية النفسيّة، هناك مُتعة تجسيد الحلم على خشبة المسرح، ومُتعة المُتفرِّج في مُشاهدة ما هو مكبوت يَتجسَّد على الخشبة ممّا يؤدّي إلى التخلُّص من الرَّغبات المَكبوتة، لأنّ المُخيف على الخشبة لا يَصل إلى حدّ التهديد بالخَطَر. من جانب آخر فإنّ الإنكار* ومعرفتنا أنّ ما نُشاهده هو مسرح، عامل يُغيِّر من نوع المُتعة لأنّه يُحوِّلها إلى مُتعة ذِهنيّة، لأنّ الإنكار يَجعل المُتفرِّج يعي أنّ ما يراه يَنتمي إلى عالَم الوَهْم ولذلك يَتقبَّل ما يُمكن تصديقه وما لا يُمكن تصديقه.
- والمسرح كفنّ قائم على المُحاكاة* وعلى لُعبة الخَيال يَتطلَّب من المُتفرِّج عمليّة ذِهنيّة تَقوم على ربط ما يراه بالواقع. ولأنّ المسرح يَقوم في حالات كثيرة على عَرْض قِصّة ما، فإنّ ذلك يُولِّد مُتابَعة الحِكاية*، وهي مُتعة تُشبه مُتعة الأطفال، ويَلعب التشويق فيها دَورًا هامًّا. كما أنّ تكرار الحِكاية أحيانًا يُولِّد مُتعة هي مُتعة المُتفرِّج في التعرُّف على ما يعرفه سابقًا. ولأنّ الحِكاية في المسرح ليست سَرْدًا

فقط فإنّ ذلك يُولِّد نوعًا آخَر من المُتعة هو مُشاهدة تجسيد الحِكاية في عناصر ملموسة، وهذه هي مُتعة المُحاكاة.

تَتنوّع نوعيّة المُتعة في هذا المَجال لأنّ المُحاكاة تُبهِر مهما كانت إمكانيّاتها قليلة، بل إنّ الشعور بقُدرة القائمين على العمل إلى التوصُّل لتحقيق المُحاكاة بوسائل بسيطة هو في حَدّ ذاته مُتعة. وقد تحدَّث أرسطو عن المُتعة ورَبَطها بالمُحاكاة حين قال: «إن الالتذاذ بالأشياء المُحاكيّة أمر عامّ للجميع ودليل ذلك ما يقع فعلًا: فإنّنا نلتذّ بالنظَر إلى الصور الدقيقة البالغة للأشياء التي نتألّم لرؤيتها كأشكال الحيوانات الدنيئة والجُثث الميتة». وقد رَبَط أرسطو بين المُتعة والمعقول، لكنّه لم يَحُدّ المُتعة بما هو مقبول أو قابل للتصديق. وقد قال: «ومع أنّ عنصر الروعة يَنبغي إدخاله على التراجيديا، فإنّ الشِّعر الملحميّ أشدّ قَبولًا لغير المَعقول لأنّ الشخص لا يُرى وهو يَعمل. ومُخالَفة العقل هي أكبر ما يَعتمد عليه عُنصر الرّوعة (. . .) والأمر العجيب يَلذّ ويكفي بإثبات ذلك أنّ من يَروي قِصّة يُضيف إليها بعض العجائب ليُسرّ السامعين» (فن الشِّعر/ فصل ٢٤).

بِناء على ذلك، ارتَبطت المُتعة في المسرح الغربيّ بالإيهام* الذي يُثير لَدى المُتفرِّج العواطف والانفعالات مِثل الضَّحِك والخوف والشَّفَقة. ولكي يَستمتع المُتفرِّج (وهو مُتابع سَلبيّ) يجب أن يُصدِّق وألّا يَخرُق الإيهام، ولذلك ارتَبطت هذه المُتعة بمُشابهة الحقيقة*. وعمليّة التمثُّل* بحَدّ ذاتها تَخلُق مُتعة خاصّة. ويرتبط ذلك بوجود البَطَل* والمُمثِّل المِحوريّ الذي يتركّز عليه التمثُّل. في كلّ الأحوال تَظلّ نوعيّة التمثُّل مُرتبِطة بطبيعة المُتلقّي (سِنّه وثقافته وقُدرته على التصديق ونوعيّة مُتابَعته للعمل).

- هناك مُتعة ذِهنيّة أخرى تَنجُم عن مُحاولة فهم العمل من خِلال تركيب المعنى وقراءة* النصّ أو العرض، والمُقارنة بين العالَم على الخشبة والعالَم الذي نعيش فيه. وهذا الفهم والتركيب لأجزاء الحِكاية يَتِمّ عبر التعرُّف والتذكُّر وربط الحِكاية بما يَعرِفه المُتفرِّج سابقًا لكي يتمّ استكمال المَعنى. لم يَنفِ بريشت وجود مِثل هذه المُتعة، وقد أضاف إلى هذه المُتعة الانفعاليّة العاطفيّة مُتعة أخرى ذِهنيّة هي مُتعة المُحاكمة، وهو نوع من المُتعة يُشبه مُتعة مُتابعة الراوي، لأنّ المُمثّل هو راوٍ يَحكي شخصيّته ويَنظر إليها من الخارج، ويُشارك المُتفرِّج في النظر إلى هذه الشخصيّة والتعرُّف على تناقضاتها.
- بِناء على كلّ ذلك فإنّ المُتعة تَتحدَّد عبر طبيعة استقبال العَرْض. وقد صَنَّف الألمانيّ هانس روبير جوس H.R. Jauss هذه المُتعة حسب مَعايير مُحدَّدة إلى نماذج تُحدِّدها عمليّات بسيكولوجيّة مُختلِفة تَتراوح بين الإعجاب والتعاطُف والشَّفَقة والدَّهشة والاستغراب والهُزء (انظر أُفُق التوقُّع).

انظر: التطهير، المأساويّ، المُضحِك.

■ المُتَفَرِّج **Spectator**

Spectateur

المُتفرِّج في مَجال المسرح هو الشخص الذي يُتابع عَرْضًا ما.

كلمة spectateur الفرنسيّة spectator الإنجليزيّة مُشتقّة من الفعل اللّاتينيّ spectare الذي يعني شاهَدَ. والمُرادِف المُباشَر لها في اللغة العربيّة هو المُشاهِد، وهي التسمية الدارجة للمُتلقّي شاع استعمالها عند ظهور السينما والتلفزيون قِياسًا على كلمة مُستمِع التي كانت

تُستعمَل لمُتلقّي البَثّ الإذاعيّ، إذ يُقال مُشاهد الفيلم السينمائيّ ومُشاهد التلفزيون. في مَجال المسرح يُمكن أن تكون كلمة مُتفرّج أكثر مُلاءمة لأنّها اسم فاعل من المصدر فُرجة. وفعل تفرّج يعني روّح عن نفسه. أي أن الكلمة تحمل إلى جانب عملية المُشاهدة مَعنى التفريج عن النَّفس الذي يَربِط هذه العمليّة بالمُتعة*.

والمُتفرّج في المَسْرح هو فرْد له كِيانه الخاصّ، ولكنّه خِلال العَرْض يُصبح جُزءًا من مجموعة هي الجُمهور*. وهذه الخُصوصيّة تُميِّز العَرْض المسرحيّ عن الفنون الأُخرى (التلفزيون والسينما والڤيديو والفنون التشكيليّة). فهو لا يَتِمّ ويُستكمَل إلّا بحضور الجُمهور الحَيّ وتَجمُّعه وحضوره المادّيّ، وهذا ما يُعطي لحضور العَرْض المسرحيّ طابَع الاحتفال*. والمُتفرّج في المسرح هو أيضًا مُشارِك لا يُمكن أن يتحدَّد دورَه في العَرْض المسرحيّ بالتلقّي السلبيّ من خِلال المُشاهدة، لأنّ الذَّهاب إلى المسرح بحدّ ذاته هو فعل مقصود وخِيار واعٍ، على العكس ممّا يَحصُل لَدى مُشاهدة التلفزيون التي يُمكن أن تَتِمّ بحُكم العادة. كذلك فإنّ المُتفرّج في المسرح يستطيع أن يُعبِّر عن نَفْسه مُباشَرة بالتصفيق أو الصفير في الصالة، في حين لا يَحصُل ذلك في صالة السينما مثلًا.

المُتَفَرّج والجُمْهور:

تمّ التمييز بين المفهومَيْن حديثًا. فالمُتفرّج هو المُتلقّي الفرد ضِمن المجموعة التي تُشكّل الجُمهور. لكنّ ذلك لا يُلغي فرديّته وتَميُّزه عن المجموعة التي ينتمي إليها أثناء العَرْض، أي الجُمهور. أمّا الجُمهور، فهو كِيان جُماعيّ آنيّ أو دائم يَفترِض وجود حَدّ أدنى من التجانُس. وهو مجموعة بَشَريّة مُحدَّدة يُمكن أن تَجمع بين أفرادها الرغبة في حضور العَرْض، أو قَرابة العُمر (في حالة مسرح الأطفال* أو المسرح الجامعيّ*)، أو الانتماء لفئات اجتماعيّة مُتقارِبة (جُمهور البولڤار*) إلخ.

في السبعينات من هذا القرن، وبدَفْع من العلوم الإنسانيّة، تَمّ التركيز على المُتفرّج وآليّة استقباله للعَرْض المسرحيّ بدلًا من مُعالَجة ذلك على مُستوى الجُمهور. وقد تَمّ ذلك انطلاقًا من أنّ عمليّة التلقّي هي فعل يَمسّ كلّ مُتفرّج على حِدَة بشكل مُتفاوِت، وأنّها عمليّة ذاتيّة تَتحكّم بها عناصر اجتماعيّة ونَفْسيّة وثقافيّة. أدّى ذلك إلى طرح مفهوم جديد هو العَلاقة المسرحيّة ***La relation théâtrale***، ويُقصَد بها العَلاقة التي تَنشأ بين المُتفرّج كفرد وبين العمل المسرحيّ (انظر الاستقبال). والعَلاقة المسرحيّة هي عَلاقة فَعّالة من جانبين. فقد اعتُبر مُنتِج العمل، أي المُرسِل ***Emetteur*** قُطبًا يُصمِّم معنى الرِّسالة ***Message*** ويُساهم في عمليّة الترميز ***Encodage***. كما اعتُبر المُتفرّج، أي المُستقبِل ***Récepteur***، قُطبًا آخر يَتلخَّص دورَه في فكّ الرَّوامز ***Décodage*** وتحديد المعنى، وبالتالي فإنّ العمليّة المسرحيّة تُصبح عمليّة إنتاج من جهتين: بناء على ذلك، تَمّ تحديد مراحل تَتِمّ من خِلالها آليّة استقبال المُتفرّج للعَرْض وهي: انفعال - إدراك - فَهْم - تفسير وتأويل - حِفْظ في الذاكرة. وقد تَمّ ربط كلّ هذه العمليّات بتحقيق المُتعة.

انظر: الاستقبال، الجُمهور.

■ المُحاكاة التَّهَكُّمِيّة — Parody

Parodie

كلمة **Parodie** مأخوذة من اليونانيّة **Parodia** المنحوتة من كلمة **Para** التي تَعني إلى جانب، و**Ode** التي تَعني قصيدة غِنائيّة. وقد شاع

استخدام الكلمة بلفظها الأجنبيّ بكلّ اللغات، ومنها اللغة العربيّة حيث يُقال پارودي، أو تُترجم إلى مُحاكاة تَهكُّميّة.

عُرفت المُحاكاة التهكُّميّة منذ القِدَم وكانت تعني مُحاكاة عمل أدبيّ أو فنّيّ معروف وطَرْحه بشكل تَهكُّميّ. فيما بعد توسّع المعنى وصار هذا المُصطلَح يَدلّ على أسلوب جَماليّ يَقوم على التهكُّم من عمل معروف وجِدّيّ (لوحة أو أغنية) أو من شخصيّة من الأدب أو الحياة، أو من موقِف، أو غير ذلك. من هذا المنظور تَقترِب المُحاكاة التهكُّميّة من البورلسك* كأسلوب يَتِمّ التأكيد عَبره على وجود خَلل ما، من خِلال إبراز التناقُض ما بين الموضوع ومَضمونه، وما بين وضع الشخصيّة* وخِطابها وتصرُّفها.

تَقوم المُحاكاة التهكُّميّة على الاختلاف الذي يَصل لِحَدّ التناقُض. بمعنى أنّ كلّ عمل فيه مُحاكاة تهكُّميّة يَفترِض وجود مادّة (نصّ أو موضوع أو شخصيّة) يَتِمّ الانطلاق منها ومُحاكاتها بشكل تهكُّميّ. ولا تُستكمل أبعاد هذه العمليّة إلّا إذا تَمّ التعرُّف على الأصل، أي على العمل المُحاكى. والنصّ الجديد هو نصّ فيه نوع من الخَرْق، لأنّه يُقدِّم القِيَم والثوابت التي يَستنِد عليها المَرجع المُحاكى بشكل مَقلوب من خِلال تحْوير مدلول المادّة المُحاكاة وتحويلها إلى مُجرَّد هيكل يَخلو مِنَ الصِّبغة التي كانت تَطبعها (مأساويّة أو جِدّية). وهو في المسرح نصّ يَكسِر الإيهام على صعيد الشكل لأنّ الكتابة تُعلِن عن مَرجعيّتها. من ناحية أخرى لا بُدّ من وجود مَرجِعيّة مُشترَكة بين الكاتب والمُتلقّي تَخلُق نوعًا من الاتّفاق الضمني بينهما، وتسمح بالتعرف على الأصل وفهم العمل الجديد، وإلا لم يتحقق الهدف من العمليّة.

وعمليّة التلقّي بهذه الحالة تَتِمّ من خلال المُقارَنة ومُتابَعة التداخُل الضِّمنيّ للمادّتين وقراءة الإرجاعات والسُّخريَة.

قد تَشمُل عمليّة المُحاكاة التهكُّميّة عَملًا بأكمله، كما يُمكن أن تَنصبّ على شخصيّة* مُحدَّدة للسُّخرية منها أو نَقْدها. كذلك يُمكن أن تَكون إحدى الشخصيّات في عمل ما مُحاكاة تهكُّمية لشخصيّة ثانية في نَفْس العمل كما هو حال المَجنون بالنسبة للمَلِك في مسرحيّة «الملك لير» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦). في حالات أخرى قد تكون الشخصيّة مُحاكاة تهكُّميّة لنَموذج إنسانيّ عام فَقَدَ فعاليّته كما هو الحال بالنسبة لشخصيّة دون كيشوت التي تُشكِّل نوعًا من السُّخرية من نَموذج الفارِس في زمن فَقدتْ فيه الفُروسيّة أهمّيّتها كطبقة وكقِيَم. والواقع أنّ المُحاكاة التهكُّميّة لِقِيَم ما أو لنوع مسرحيّ أو أدبيّ تُعتبر في حَدّ ذاتها إعلانًا عن تَدهور أو موت هذه القيمة أو هذا النوع.

والمُحاكاة التهكُّميّة أسلوب مُستخدَم لَدى كُلّ الشُّعوب: ففي الشِّعر العربيّ دَرج تقليد كتابة نَفْس القصائد المَعروفة بشكل تهكُّميّ، وهو ما يُسمّى في اللغة العربيّة المُعارِضة. وقد استُخدم ذلك أحيانًا لغَرَض الهِجاء. عُرفت المُحاكاة التهكُّميّة أيضًا في تقاليد الفُرجة الشّعبيّة والاحتفالات العامّة لَدى كثير من الشعوب. فحَلَقات السَّمَر في مصر وغيرها من البلدان العربيّة هي نوع من المُحاكاة التهكُّميّة للحياة اليوميّة لأنّها تستعيد أداء ما جرى أثناء النهار في حياة القرية بأسلوب ساخر (انظر السامر). وقد عَرفت الاحتفالات الشّعبيّة دائمًا نوعًا من العُروض فيها هامش من الحُريّة والسُّخرية تَقوم على المُحاكاة التهكُّميّة، كما في احتفالات

سُلطان طَلَبة* في المغرب والمواعظ المَرِحة Sermons joyeux التي تَبلورَتْ في أوروبا في القرون الوسطى ضِمن المونولوغ الدراميّ*. وشَكّلت سُخرية من المواعظ الدينيّة، وعيد المجانين La fête des fous، وفي الكرنڤال* بشكل عامّ. كذلك يُعتبر الكيوغن* في المسرح اليابانيّ مُحاكاة تهكُّميّة لمسرحيّات النو* الجدّيّة.

في المسرح كانت المُحاكاة التهكُّميّة في البِداية نوعًا من الأنواع* الكوميديّة يَستخدم كلّ أساليب الإضحاك والتهكُّم للسُّخرية من نصّ جِدّيّ أو مُؤثِّر. ومن أقدم النصوص المعروفة التي تَستخدم هذا الأسلوب كوميديا «الضفادع» لليونانيّ أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ق.م) التي سَخِرَ فيها من نصوص أسخيلوس Eschyle (٥٢٥/٤-٤٥٦ق.م) ويوريبيدس Euripide (٤٨٤-٤٠٦ق.م). ويبدو أنّ هذا التقليد شاع في المسرح بأشكال مُختلِفة من خِلال عُروض المُهرِّجين الإيمائيّين الرومان ومَن تَلاهم (انظر المُهرِّج، الإيماء).

من جِهة أخرى استُخدمت المُحاكاة التهكُّميّة في المَعارك الأدبيّة، وأشهر مِثال على ذلك المُحاكاة التهكُّميّة التي قَدَّمها الفرنسي بوالو Boileau (١٦٣٦-١٧١١) في عام ١٦٦٤ لمسرحيّة «السيد» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤).

في القرن الثامن عشر استخدم المُمثّلون الإيطاليّون المُحاكاة التهكُّميّة للأوبرا* والتراجيديا* كوسيلة للتحايُل على القوانين التي مَنعتْهم من تقديم عُروض مسرحيّة جِدّيّة. وقد أدّى ذلك إلى وِلادة أنواع مسرحيّة وغِنائيّة أشهرها الأوبرا المُضحِكة* والأوبرا التهريجيّة*. كذلك عُرفت المُحاكاة التهكُّميّة في أدب المرحلة وأشهر مِثال عَليها مسرحيّة «جوزيف أندرسون» التي كتبها الإنجليزيّ فيلدينغ Fielding (١٧٠٥-١٧٥٤) كمُحاكاة تهكُّميّة لرِواية «باميلا» للإنجليزي ريتشاردسون Richardson (١٦٨٩-١٧٦١).

في القرن التاسع عشر، شاع استخدام المُحاكاة التهكُّميّة للأنواع الجادّة مِثل الدراما* والميلودراما*. وكان لهذا الاستخدام دَوره في تفريغ المسرحيّات الجادّة من بُعْدِها المأساويّ* وإبطال الشَّفقة، وهذا ما يَبدو من عُنوان* بعض الأعمال مِثل مسرحيّة الفرنسيّ ڤيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) «روي بلاس» Ruy Blas ذات الطابَع المأساويّ التي حُوِّل طابَعها إلى الهَزل وتَمّ تغيير اسْمها ليُصبح «روي بلاغ» Ruy Blague علمًا بأنّ كلمة Blague بالفرنسيّة تعني نُكتة.

في القرن العشرين كانت المُحاكاة التهكُّميّة بُعدًا هامًّا من أبعاد المسرح السرياليّ* والدادائيّ* ومسرح العَبَث*. وتَندرِج في هذا الإطار مسرحيّات الفرنسيّين ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧) وآرثور أداموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠)، وعلى الأخصّ مسرحيّته التي تَحمِل اسْم «المُحاكاة التهكُّميّة» La Parodie، ومسرحيّات الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩). كذلك لم يَعُد استخدام أسلوب المُحاكاة التهكُّميّة يَقتصر على السُّخرية والتهكُّم من الأعمال الجِدّيّة، وإنّما صار وسيلة لكَسْر الثوابت والقَناعات في اللغة والحياة. ويُعتبر الرومانيّ أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) من أهمّ الكُتّاب المسرحيّين الذين كسروا الثوابت على مُستوى اللغة من خِلال إظهار التناقُض في مسرحيّاته بين ما يُقال وواقع الحال.

والمُحاكاة التهكُّميّة ليست وسيلة إضحاك فقط لأنّها في حالات عديدة تَتضمّن بُعدًا نقديًّا يَقترب من الهِجاء السياسيّ والاجتماعيّ وهذا ما نَجده في مسرحيّات الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) حيث تَتضمّن مسرحيّة «آرتورو إي» مُحاكاة ساخرة لشخصيّة هتلر، وفي مسرحيّة الجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩) «الرجل ذو الحذاء المَطّاطي» التي تَتجلّى المُحاكاة الساخرة فيها من خِلال أسماء الشخصيّات (تفكيك اسْم دايان إلى داي وآن عِلمًا بأنّ كلمة Ane في الفرنسيّة تعني الحمار، والمقصود هو موشيه دايان). وفي مسرحية «الملك هو الملك» للسوري سعدالله ونوس (١٩٤١-) تَبدو شخصيّة المَلِك مُحاكاة ساخرة لمفهوم المَلَكيّة بمعناها العامّ.

استَخدم المسرح العربيّ المادّة التُّراثيّة أحيانًا لنقد الحاضر. وقد أدخل المغربيّ الطيب الصديقي (١٩٣٧-) والتونسيّ عزّ الدين المدني (١٩٣٨-) شخصيّات تُراثيّة مثل جحا، أو أنواعًا أدبيّة قديمة كالمَقامات للتهكُّم على الحاضر بنوع من الإسقاط.

انظر: البورلسك.

■ المُحاكاة وتَصْوير الواقِع Mimesis

Mimesis / Re-présentation de la réalité

المُحاكاة mimesis هي مفهوم عامّ أطلقه المُفكِّرون اليونان وناقشوه وحاكموه على أساس أنّه يُشكّل جوهر عَلاقة العمل الفنّيّ والأدبيّ بالواقع. وقد شكّل هذا المفهوم على مَدى العصور مِعيارًا يُميِّز المدارس الفنّيّة والأدبيّة والنقديّة التي ظهرت في تاريخ الفنون والآداب في الغرب، وكلّ ما تأثّر به. بالمُقابل لم يُعرَف هذا المفهوم في حَضارات أخرى مِثل حَضارة الشرق الأقصى على سبيل المِثال، ولم يُشكّل القاعدة التي يُبنى عليها العمل الفنّيّ والأدبيّ. فالمسرح الشرقيّ* التقليديّ مَثلًا لا يَتعامَل مع العَرْض المسرحيّ انطلاقًا من المُحاكاة بمعناها الشائع كتصوير أو كتقليد مُباشَر للواقع، لأنّه مسرح يَقوم على عَلاقة مُغايِرة مع الواقع ويُقدِّم الحقيقة من خِلال عناصر تَعتمِد الأسلبة* أساسًا.

المَفهوم وإشكاليّات التَّرجَمَة:

كلمة مُحاكاة هي التّرجمة العربيّة لكلمة اليونانيّة mimesis المُشتقّة عن الفعل mimisthai بمعنى قَلّد أو اتّبع نَموذجًا. وقد تُرجمت هذه الكلمة في اللغتين الفرنسيّة والإنكليزيّة بكلمة imitation التي تَعني التقليد، وهي مأخوذة من اللّاتينيّة imitatio. في يومنا هذا، وضِمن القراءة الحديثة للمفاهيم المُتعلّقة بالفنون، تَمّت إعادة النظر بالمَعنى الضيّق الذي أُعطي للمفهوم عَبر هذه الترجمة، وتَمّ توضيح أنّ الكلمة اليونانيّة لا تَحمِل مَعنى التقليد فقط، وإنّما إعادة تقديم أو إعادة عَرْض بالمَعنى العامّ للكلمة، أي Re-présentation.

من هذا المُنطلَق تَبدو اليوم الترجمة العربيّة «مُحاكاة»، وهي التي استخدمها ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) ومن بَعده ابن رشد (١١٢٦-١١٩٨) أكثر دِقّة لأنّها تعني مُضاهاة الشيء ومُماثلته، أي الاشتراك معه بالجوهر، وهو أمر يَختلف عن مُجرَّد التقليد. يَعني ذلك أنّ الفلاسفة العرب اعتَبروا أنّ المُحاكاة ليست مُجرَّد تطبيق ونسخ للطبيعة، وإنّما عمل إنتاجيّ وإبداعيّ له قيمة تخيُّليّة. وقد عَرَّف ابن سينا المُحاكاة بأنّها «شيء من التعجُّب ليس للتصديق»، واعتبر أنّ التخيُّل يُعطي لَذّة ولا

يَفترِض تصديقًا، أمّا التصديق فيَتعلّق بمضمون القول وحال القول، أي إنّه يَفترِض مُشابَهة الحقيقة أو الواقع.

المُحاكاة عَبْر التاريخ:

يُمكن قِراءة تاريخ الفنّ والأدب الغربيّ (وذلك الذي تأثّر به) من خِلال المواقف المُختلِفة من هذا المفهوم عَبْر الزمن. ومن المُلاحظ أنّ النظرة اليونانيّة وتفسيراتها كانت مصدر الموقف الغربيّ من هذا المفهوم حتّى بِدايات هذا القرن حيث تَمّ نقد مبدإ المُحاكاة في المسرح وفي الفنّ بشكل عامّ.

- أوّل هذه المواقف هو موقف أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ق.م) الذي اعتبر أنّ المُحاكاة هي صَنف من أصناف القول Lexis، وهي خِطاب لأنّها مُحاكاة للظاهر. وقد ميَّز بين أسلوبين للقول: السَّرْد أو القول غير المُباشَر Diegesis ووضعه مُقابل المُحاكاة mimesis، والقول المُباشَر. والقول المُباشَر والمُحاكاة بالنسبة له لا يُشكّلان نوعًا وإنّما أسلوبًا، فهُما يَشمُلان الحِوار* المُتضمَّن في المَلحمة وكذلك الحِوار في المسرح. أمّا السرد*، فليس فيه مُحاكاة بحَدّ ذاته لأنّه عِبارة عن استعادة لحدث وقع فعليًّا في الماضي. وقد رفض أفلاطون المُحاكاة من وجهة نظر فلسفيّة، وعلى أساس هذا الرفض استبعَد الشعراء من مدينته الفاضلة. كما رفضها من وُجهة نظر تربويّة على اعتبار أنّ مُحاكاة الشعراء للواقع هي تقليد لتقليد ونسخة عن نسخة، بمعنى أنّ العمل المُحاكي هو مُحاكاة للشكل الظاهر وليس للفكرة أو الماهيّة التي يَستحيل على الشعراء الوصول إليها. وهذا النسخ للحقيقيّ بظاهره مرفوض (جمهوريّة أفلاطون، الكتاب الثالث، الفصل العاشر).

وموقف أفلاطون لا يَخصّ المسرح بشكل خاصّ، إذ إنّ الإشارة الوحيدة المُباشَرة إلى المسرح عنده جاءت حين اعتَبر وجود المُمثّل* على الخشبة أحد أهمّ أنواع القول المُباشَر.

- ارتكزت الأفلاطونيّة الجديدة على موقف أفلاطون ورَفضه للمُحاكاة، واعتبرتها مُحاكاة لعالَم ظاهريّ خارجيّ هو نقيض لعالَم الفكرة. وبِناء عليه رفضت المسرح وقاومته لأنّه يَهتمّ بالظاهر المادّيّ للأمور ويَغفل الفكرة الإلهيّة، ولعلّ هذا هو الأساس الذي انبثقت منه المواقف الدينيّة الرافضة للمسرح.

- أمّا أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م)، فقد أخذ موقفًا مُختلِفًا من مفهوم المُحاكاة التي اعتبرها غريزة طبيعيّة لَدى الإنسان، ورأى فيها أساسًا لكُلّ عملٍ فنّيّ (الشِّعر وغيره من الفنون) إذ يقول: «إنّ شِعر المَلاحم وشِعر التراجيديا وكذلك الكوميديا والشِّعر المَدائحيّ (الديتيرامب Dithyramb)، وإلى حَدّ كبير النفخ بالناي واللَّعِب بالقيثارة كلّها أنواع من المُحاكاة» (فن الشِّعر/الفصل الأول).

وهو يُميِّز كذلك هذه الفنون عن بعضها البعض من خِلال أسلوب المُحاكاة: «إمّا باختلاف ما يُحاكى به، أو باختِلاف ما يُحاكي، أو باختلاف طريقة المُحاكاة». فهو يرى أنّ المُحاكاة تكون على شكلين: مُحاكاة الفعل بالفعل، أو مُحاكاة الفعل بالرِّواية عنه. ولذا فهو لا يُفرِّق بين النصّ المسرحيّ والنصّ المَلحميّ من خِلال درجة المُحاكاة وإنّما من خِلال اختلاف أسلوب المُحاكاة. ويَذهب أرسطو أبعد من ذلك إذ يَعتبر أنّ المُحاكاة هي سبب المُتعة* في المسرح، وأنّ وجود الجمهور* هو دليل على المُتعة التي يَشعُر بها من يُتابع المُحاكاة.

والحقيقة أنّ مفهوم المُحاكاة عند أرسطو يَبقى مفهومًا عامًّا. فهو لم يَطرح عمليّة التقليد المُباشَر للواقع من خلال المُحاكاة، ولم يَتكلَّم كذلك عن الإيهام* بالواقع، وإنّما تناول ماهيّة المُحاكاة من خِلال تفصيله لِبناء التراجيديا*، ومن خِلال تحليله لتأثيرها على المُتفرِّج* (تمثُّل* - خوف وشَفَقة* تطهير*).

وقد مَيَّز أرسطو بين التراجيديا والكوميديا* من خِلال نوع المُحاكاة. فهو يؤكِّد بأنّ التراجيديا هي مُحاكاة لفعل جليل مُستمَدّ من الأسطورة والتاريخ، وهي تقليد لِفعل أكثر من كونها تقليد أو تصوير لِصِفات. أمّا الكوميديا فهي تُحاكي أفعالًا إنسانيّة وَضعيّة، وهي أكثر التصاقًا بالواقع.

ومُحاكاة الفِعل عند أرسطو ليست مُجرَّد تصوير للأحداث وإنّما إعادة ترتيبها في الخطّ الناظم للمسرحيّة وهو الفعل الدراميّ* (انظر الحَبْكة والحِكاية). فالشاعر الدراميّ هو «صاحِب الحبكة» يُشكِّلها ويَربِط بين أحداثها ويُعطيها بُنية بالشكل الذي يُريده، حتّى لو كانت هذه الأحداث مَعروفة مُسبقًا من قِبَل المُتلقّي، وهذا ما يَسمح بتفسير المُحاكاة عند أرسطو ليس كتصوير أو تقليد وإنّما كخلق وإبداع. لكنّ هذا الإبداع لا يتأتّى عن الخيال بالمَعنى المُجرَّد وإنّما من خِلال عَرْض أو إعادة عَرْض Re-présentation لأفعال بشريّة وإنسانيّة انطلاقًا من مبدإ مُشابَهة الحقيقة* على مُقتضى الاحتمال والضَّرورة. وهو بذلك يَربِط مُباشَرة بين مفهوم مُشابَهة الحقيقة وبين مفهوم المُحاكاة لأنّه يرى أنّ المِصداقيّة *Crédibilité* فيما يُعرَض أمر ضَروريّ لكي يُصدِّق المُتفرِّج ما يَرى ولكي يَتِمّ التمثُّل. من هنا جاءت مُقارَنته بين المؤرِّخ والشاعر، حيث قال إنّ عمل الشاعر ليس مُقارَنة ما وقع لأنّ هذا من عمل المؤرِّخ، بل ما يَجوز وقوعه وما هو مُمكن على مُقتضى الاحتمال والضَّرورة، لأنّ «ما لا يَقع لا نُصدِّق أنّه ممكن» (فنّ الشِّعر/الفصل التاسع).

- في زمن الحَضارة الرومانيّة، أُحيط المفهوم بسوء فَهم لأنّ الرومان فسَّروا المُحاكاة على أنّها تقليد للأعمال الأدبيّة والفنّيّة الكُبرى imitatio، وظلّ سوء الفَهم هذا مُسيطرًا على الفكر الأوروبيّ في عصر النهضة.
- كذلك اعتَبر الكلاسيكيّون في القرن السابع عشر أنّ القُدماء يُشكِّلون نماذج تُحتذى واعتبروا أنّ المُحاكاة هي تقليد للنماذج الأدبيّة الكُبرى فطرحوا فكرة تقليد الطبيعة من خِلال تقليد القُدماء Imitation des anciens. لذلك التزموا بالمواضيع التي طرحها الأقدمون، والتزموا كذلك بتفسير قواعد* الكِتابة لَدى هؤلاء وطبَّقوها. وهذا هو أساس النظرة المِثاليّة للفنّ التي طغت في تلك الفترة وأفرَزت مفهومًا سيطر في القرنين السابع عشر والثامن عشر هو مفهوم الطبيعة الجميلة *La belle nature* (انظر الكلاسيكيّة والمسرح). فتقليد الطبيعة من هذا المَنظور يعني إظهار ما هو أكثر نُبلًا وجَمالًا في النَّموذج المأخوذ عن الطبيعة. انطلاقًا من ذلك قام مُنظِّروا المسرح الغربيّ اعتبارًا من القرن السادس بتفسير أرسطو وهوراس Horace (٦٥-٨ق.م) وغيرهما وطوَّعوا كتاباتهما بحيث تَتناسب مع مفهومهم عن المسرح وعن الجمال. فكانت الأعراف* المسرحيّة هي السبيل لكي تظلّ الأعمال المسرحيّة قادرة على تحقيق الإيهام والتأثير التطهيريّ عند المُتفرِّج من خِلال الخوف والشَّفَقة، لأنّها بالحقيقة لم تكن تَعتمِد المُحاكاة التصويريّة.

وقد شمل الاهتمام بتفسير الأقدمين الكتابة المسرحيّة بشكل خاصّ أي النصّ، وغُيِّب العَرْض، ممّا أدّى إلى إهمال واستبعاد الأشكال* المسرحيّة التي لا تَقوم على وجود النصّ، وهي على الأخصّ الأشكال الشّعبيّة التي كانت سائدة في تلك الفترة (انظر الأنواع المسرحيّة).

- اعتبارًا من القرن الثامن عشر، وُضع مفهوم المُحاكاة والخلط بينه وبين مفهوم مُشابَهة الحقيقة موضِع تساؤل. فقد اعتبَر الناقد الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) أنّ مقياس الجَمال هو مِقدار مُطابَقة العمل الفنّيّ مع النَّموذَج الأساسيّ المُقلَّد، وأنّ مُستوى المُحاكاة هو المِعيار الأساسيّ لنجاح العمل. لكنّه تَوقَّف عند صُعوبة مُحاكاة الواقع أو الحقيقة لأنّها دومًا حقيقة غير موضوعيّة بشكل كامل، ووضَّح أنّ المسرح يَستخدِم عناصر من الواقع إلّا أنّه يُقدِّمها بشكل مُغايِر لأنّ الفنّ مُختلِف عن الطبيعة، وأنّ الفنّان يُمكن أن يتأثّر بالأنماط الموجودة في الطبيعة، لكنّه يُوصِلها بفنّه للكمال.
- في القرن التاسع عشر فُسِّرت المُحاكاة على أنّها تصوير الواقع كما هو، وصار هناك نوع من الخلط بين تصوير الواقع وتقليده، وهذا ما يَبدو جَليًّا في التصور الجَماليّ للمدرستين الواقعيّة* والطبيعيّة*، حيث اعتُبرت المُحاكاة تصويرًا أمينًا للحياة البشريّة، أي تصويرًا للواقع، وهذا هو مُبرِّر مبدأ شريحة من الحياة *Tranche de vie* الذي التزمت به المدرسة الطبيعيّة، ويعني الإطار أو الظَّرْف الاجتماعيّ وتأثيره على جوهر الشخصيّة* ووضعها النَّفسيّ.
- في القرن العشرين، تَمّت إعادة النظر بمفهوم المُحاكاة ككلّ في الفنّ والأدب، وناقش المسرحيّون فكرة المُحاكاة ووضعها في المسرح. فلم يَعُد المسرح يُطالب بتصوير الواقع تصويرًا مُباشَرًا وإنّما بخَلْق عَلاقات على الخشبة تُرجَع إلى الواقع وتَطرحه ضِمن عَلاقة مُعيَّنة يُحدِّدها كلّ عمل على حِدَة. والسِّمة الرئيسيّة لأغلب الأعمال التي انطلقت من هذا المبدأ هي التأكيد على ماهيّة العمل وعلى عناصر المسرحة* فيه من خلال وسائل عِدّة، أكثر من التأكيد على كون العمل تصويرًا للواقع يُخفي مَعالم إنتاج العمل الفنّيّ ليَجعله يَبدو بديلًا عن الواقع، ذلك أنّ خلق الإيهام لم يَعُد الهدف الأساسيّ للمسرح.

في أغلب الحالات لم تُرفَض المُحاكاة بشكل كامل لكنّها طُرحت بمنظور جديد، فالمسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) لم يُنكِر ضرورة مُحاكاة الواقع لكنّه طالب بعَلاقة مُختلِفة مع الواقع، لا تكون عَلاقة مُشابَهة وتماثُل، بل علاقة تسمح بالتعرُّف، ومن ثَمّ التفسير والمُحاكمة، طالما أنّ العمل المسرحيّ هو في النهاية خِطاب حول الواقع. ويَتِمّ ذلك من خِلال تشكيل بُنية دراميّة على الخشبة تطرح عَلاقات تُذكِّر بالبُنى الاجتماعيّة والسياسيّة الموجودة في الواقع. وأفضل مِثال على ذلك مسرحيّة «أرتورو أي» لبريشت حيث لم تَكن شخصيّة هتلر نسخة مُطابِقة تمامًا للشخصيّة التاريخيّة وإنّما صورة لحقيقة هتلر.

ومن المواقف الجَذريّة الرافضة للمُحاكاة في المسرح موقف المسرحيّ الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) الذي رَفضها رفضًا كاملًا، مستوحيًا نظرته عن المسرح من نَموذج الفنّ في الحَضارات الأخرى لأنّه يَستحضر

العالَم ولا يُقلّده. وقد طالب آرتو بإعادة الطابَع الاحتفاليّ الطَّقْسي للمسرح، إذا اعتَبر أنّ العرض المسرحيّ هو حدثٌ قائم بحَدّ ذاته لا علاقة له بتصوير الواقع، ولا مَرجِع له في العالَم الخارجيّ، وكذلك فعل المسرحيّ البرازيليّ أوغستو بوال A. Boal (١٩٣١-) في نَقده للمسرح الأرسطاليّ* (انظر احتفاليّ/ طَقْسي- مسرح).

المُحاكاة والأعراف المَسْرَحِيّة:

تَحدَّد منحى المَدارس الجَماليّة المُختلِفة التي عَرفها الغرب على مدى تاريخه والتي أثّرت في المسرح كغيره من الفُنون من خِلال التساؤلات الأساسيّة التي طُرحت دومًا حول ماهيّة المُحاكاة (مُحاكاة الطبيعة، مُحاكاة الواقع، أو مُحاكاة حدث تاريخيّ ووَسَط اجتماعيّ وطبيعة إنسانيّة)، وحول الهدف منها، وهو التأثير* على المُتلقّي بأسلوب مُعيَّن. وهذا يَنبُع من أنّ المسرح الغربيّ- عدا الأنواع الشَّعبيّة فيه - قام أساسًا على مبدإ الإيهام بالواقع. وقد وُظّفت المُحاكاة دائمًا من أجل الإيحاء بواقع ما وخلق الإيهام. ويُمكننا أن نذهب أبعد من ذلك لنُؤكّد أنّ المُحاكاة لم تَكن يومًا مُحاكاة كاملة في المسرح، لأنّ تحقيق الإيهام ارتبط دائمًا بوجود أعراف مسرحيّة حَدَّدت أسلوب استقبال* العمل. وقد كانت هذه الأعراف - التي تُشكِّل اتفاقًا ضِمنيًّا بين القائمين على العمل ومُتلقّيه - ضَمانة لتحقيق الإيهام في المسرح. وكان لذلك أثره في ظهور وقَبول بعض القواعد المسرحيّة التي لا يُمكن أن تُفهَم إلّا في هذا الإطار مثل قاعدة الوَحَدات الثلاث* وخاصّة وَحدة الزمان التي اعتُمدت في المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ في القرن السابع عشر: فلكي يَتحقّق الإيهام كان على الكاتب أن يُلائم زمن العَرْض مع زمن الحدث المعروض، ولم يَكن هذا مُمكنًا إلّا من خِلال العُرف الذي يَدفع المُتفرّج لقَبول فكرة أنّ الأحداث التي تُقدَّم أمامه هي أحداث تَجري في يوم واحد.

المُحاكاة والإيهام:

هناك مُغالطة أساسيّة سادت عالَم المسرح لفَترة طويلة تكمُن في فكرة أنّ المسرح يُمكن أن يَكون تصويرًا إيقونيًّا كاملًا للواقع. فالمُحاكاة والإيهام في المسرح هما دائمًا في عَلاقة جَدَليّة مع عَمليّة كَسْر الإيهام أو الإنكار*. وقد كان لهذه العَلاقة الجَدَليّة تأثيرها على شكل الكِتابة المسرحيّة. ويُمكن بِناء على ذلك استنباط ثلاثة أنماط مسرحيّة رئيسيّة في المسرح:

١ - المَسْرَح الإيهاميّ *Théâtre d'illusion* وهو مسرح يَقوم على مُحاكاة الواقع وتصويره بنوع من التقليد المُباشَر، وغايته الأساسيّة هي الإيهام. وتَندرج في إطاره أنواع مسرحيّة مُتباعِدة زمنيًّا ومكانيًّا عن بعضها. فالرابط بين المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ والمسرح الواقعيّ الفرنسيّ أو الروسيّ هو الإيحاء بالواقع أو بالحقيقيّ والإيهام به، إمّا عَبر تصوير سِياق مُتكامِل للحدث، أو عَبر حَبْكة* مُستقاة مُباشَرة من الحياة.

٢ - مسرح إيهاميّ غير تصويريّ لا يَعرِض الواقع بشكل مُباشَر، وإنّما يَكون عالَمًا وسيطًا بين المَرجِع أو الحقيقة، وبين عالَم المُتفرّج أي مَرجِعِه الخاصّ. هذا النوع من المسرح لا يَرفض المُحاكاة، لكنّه لا يَسعى إلى تصوير الواقع كما هو، بل يُعيد صياغته من خِلال طرح جُزئيّات منه والعَلاقات المُتحكِّمة بتشكيله. وهو مسرح يَستند إلى الواقع لكنّه

يَحتوي على عناصر تكسِير الإيهام بشكل دائم وتُؤدّي إلى المسرحة وتُذكّر المتفرّج بوضعه ضِمن اللُّعبة المسرحيّة كما في مسرح بريشت والمسرح المَلحميّ* بشكل عامّ، ومسرح الحياة اليوميّة* ومسرح الفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) وغيره.

٣- مسرح لا إيهاميّ لا يسعى إلى المُحاكاة ويَعرِض الأمور بطريقة مُختلِفة تمامًا عن الأنواع السابقة، وأفضل مِثال عليه عُروض المسرح الشرقيّ والكوميديا ديللارته*، أو يَكون مسرحًا يَرفُض المُحاكاة بشكل واعٍ كما هو الحال بالنسبة لمسرح أنطونان آرتو وللمسرح الاحتفاليّ بشكل عامّ.

جدير بالذِّكر أنّ هذا التصنيف هو تصنيف نظريّ، إذ يبدو من الصعب عَمليًّا إدخال كلّ التجارِب المسرحيّة في هذه الأُطُر المُحدَّدة كما هو الحال مَثلًا بالنسبة لمسرح البولونيّ جيرزي غروتوفسكي Grotowski (١٩٣٣-) الذي يَقوم على فكرة الاحتفال لكنّه بنَفْس الوقت يُقدِّم حِكاية* بالمعنى البريشتي.

المُحاكاة والعَلاقَة بالواقِع وبالتاريخ:

- خِلافًا للفُنون التصويريّة المكانيّة الأخرى كالرسم مَثلًا، فإنّ المسرح فنّ مكانيّ إلّا أنّه يُشكِّل امتدادًا زمنيًّا وانتقالًا من بِداية إلى نهاية عَبر الحِكاية التي يَحكيها (انظر الزمن في المسرح، التقطيع)، وبالتالي فإنّ المُحاكاة فيه -سواءً كان مسرحًا تاريخيًّا أو لا - تَسمح بطرح مرحلة ما أو لحظة تاريخيّة.
- ورغم أنّ المُحاكاة في المسرح لا تَعني نقل الواقع على الخشبة. وإنّما خَلْق كِيان مُستقِلّ تُشكِّله الحقيقة الدراميّة التي تَتجسَّد على الخشبة، إلّا أنّ هذه الحقيقة الدراميّة تُرجَع بدورها إلى واقع ما. وبالتالي فإنّه يُمكن قراءة السَّيرورة التي تَعرِضها الخشبة (أو النصّ) كَنموذج مُصغَّر لسَيرورة تاريخيّة عامّة، لكون المسرح يَحمِل إمكانيّة الانتقال من واقعة مُحدَّدة إلى حقيقة أكثر عموميّة، أي يَحمِل إمكانيّة طرح العامّ من خلال الخاصّ الذي تُقدِّمه الحِكاية.
- إذا استثنينا المسرح التاريخيّ *Théâtre historique* الصِّرف، والمسرح الوثائقيّ* الذي يَقوم على تصوير تفاصيل واقعة تاريخيّة مُحدَّدة، فإنّه لا يوجَد تطابُق بين الحقيقة الدراميّة المعروضة على الخشبة والواقع التاريخيّ أو المُعاش (انظر التأريخيّة). مع ذلك استطاع المسرح عَبر تاريخه أن يَجد صِيَغًا دراميّة تُعبِّر عن وضع تاريخيّ ما. وهذه الصِّيَغ هي أبعد ما يَكون عن مُحاكاة الواقع أو الماضي بشكل مُباشَر، ومنها طرح أجزاء من التاريخ أو الواقع في المسرح المَلحميّ*، ومنها عرض صُوَر مُبعثَرة ومُتكرِّرة من واقع يوميّ بسيط في مسرح الحياة اليوميّة، ومنها اللجوء إلى البُنية الدائريّة التكراريّة في مسرح العَبَث*. ونُذكِّر هنا بمواقِف فلاسفة مثل هيغل Hegel ولوكاش Luckac ومُنظِّرين مسرحيّين مِثل بيتر زوندي P. Zondi وآن أوبرسفلد A. Ubersfeld الذين أكّدوا على جَدوى عَرْض حركة التاريخ بَدلًا من عَرْض وقائعه.

انظر: الإيهام، مُشابَهة الحقيقة، الزمن في المسرح، التأريخيّة.

■ **المُختَرَف المَسْرَحِيّ** **Workshop** ***Atelier***

انظر: التجريب والمَسرح.

■ **المُختَبَر المَسْرَحِيّ** **Laboratory** ***Laboratoire***

انظر: التجريب والمَسرح.

■ **المُخرِج** **Director** ***Metteur en scène***

مُصطَلَح حديث نسبيًّا تمّ اشتقاقه من كلمة إخراج*، وظهر بعد تحوُّل الإخراج إلى فنّ مُستقِلّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (١٨٧٣) ومع انتشار الطبيعيّة* في المسرح. تُطلَق تسمية المُخرِج على الشخص المسؤول عن التدريبات وعن صِياغة العَرْض، ويُعتبر اليوم صاحب نصّ العَرْض تمامًا مثل الكاتب بالنسبة للنصّ (انظر الكِتابة).

في إنجلترا، كان المسؤول عن الإخراج يُسمّى المُنتِج Producer حتّى عام ١٩٥٦ حيث استُبدلت التسمية رسميًّا بتسمية المُخرِج Director بتأثير من السينما الأمريكيّة.

على الرغم من أنّ ظهور الإخراج كفنّ مُستقِلّ أمر له دَلالته بالنسبة لتطوُّر المسرح وتطوُّر تِقنيّاته، إلّا أنّه لا يُمكن الخلط بين تاريخ الإخراج وظهور المُخرِج كشخص له مُهمّته الخاصّة. فالإخراج بمَعنى تنظيم العَرْض المسرحيّ والإشراف عليه كان مَوجودًا دائمًا، إلّا أنّ وظيفة المُخرِج لم تَكن معروفة. فقد كانت مُهمّة تنظيم العَرْض تَعود للمُمثِّل* الأوّل في الفرقة* المسرحيّة أو لمُديرها أو لكاتب المسرحيّة أو لمدير المِنصّة، بل أنّ المُخرِجين الأوائل الذين حَملوا هذه التسمية كانوا مُدراء فِرَق أو مُمثّلين أمثال الروسيّين ڤسيڤولود ميير خولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) وكونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) والفرنسيّ أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣). وقد شكّل ظهور المُخرِج بوظيفته المعروفة اليوم مُنعطَفًا هامًّا في المسرح، حيث صارت هذه الوظيفة مُهمّة فنّيّة لها مدلولها الخاصّ، وصار وجود المُخرِج واقعًا لا يُمكن نفيه. والمُخرِج اليوم موجود حتّى في المسارح والعُروض المسرحيّة التي تَخضع لتقاليدها الخاصّة ولم تكن تَعرف أو تَتطلّب هذه الوظيفة سابقًا.

في المسرح اليونانيّ كانت هناك وظيفة خاصّة وهامّة لِمَنْ يُطلَق عليه اسْم Didaskalos وله وظيفة المُنظِّم العامّ للعمل، ويُمكن أن يَقوم الكاتب نَفْسه بهذه الوظيفة. أمّا في المسرح الشرقيّ* التقليديّ، فلم يكن هناك مُخرِج لوجود أعراف مسرحيّة* صارمة تُحدِّد أُطُر العَرْض المسرحيّ وتَنفي الحاجة إلى هذه الوظيفة. وقد كان الاهتمام يَنصبّ على إعداد المُمثِّل*، وهذا ما كان يَقوم به المُعلِّم. وأشهر المُعلِّمين في المسرح اليابانيّ زيامي Zeami (١٣٦٣-١٤٤٣). لم يَظهر المُخرِج في المسرح الشرقي إلّا في العصر الحديث، ومع تأثيرات المسرح الغربيّ عليه.

في القرون الوسطى في أوروبا كان مُدير اللُّعبة *Meneur de jeu* هو المسؤول عن الديكور* وخروج ودخول المُمثّلين، وكان يَتواجد خِلال العَرْض على الخشبة لِيُدير اللعبة المسرحيّة مثل قائد الأوركسترا ويَضطلع بوظيفة المُلقِّن*.

اعتبارًا من القرن السادس عشر، ومع تزايُد الرغبة من خِلال الديكور المُعقَّد والخِدَع المسرحيّة، وهو ما تَطلَّبته جَماليّات الباروك*، صار المَعماريّ المسؤول عن الديكور هو الشّخص المسؤول عن تقديم العَرْض وتنفيذه. فيما بعد ظهرت وظيفة مُدير المِنصّة ***Régisseur***

التي ما زالت موجودة حتّى اليوم، وأحيانًا إلى جانب المُخرِج في المسرح الألمانيّ والفرنسيّ، بل إنّ هناك اختصاصًا مستقلًّا هو الإدارة الفنّيّة *Régie* يُدرَّس في معاهد المسرح.

وُلدت وظيفة الإخراج من هامش الحُرّيّة الذي فرضه بعض العاملين في مَجال المُمارَسة المسرحيّة تُجاه التقاليد السائدة في التعامُل مع النصّ ومُعطياته، وعَمليّة نقله على الخشبة. ولم يَحدث ذلك دون رَفْض من قِبَل بعض الكُتّاب أمثال الفرنسيّ جان جيرودو J. Giraudoux (١٨٨٢-١٩٤٤). والواقع أنّ حُريّة التعامُل مع النصّ كانت كبيرة في ألمانيا وروسيا على العكس من فرنسا، وفي هذا صورة عن وضع المسرح في هذه البلدان. من أهمّ الذين أرسَوا قواعد وظيفة المُخرِج في ألمانيا وروسيا المُخرجَيْن الألمانيّين ليوبولد جيسنر L. Jessner (١٨٧٨-١٩٥٤) وإروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) والنمساويّ ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) والروسيّ ألكسندر تايروف A. Taïrov (١٨٨٥-١٩٥٠).

اعتبارًا من النصف الثاني من القرن العشرين، صارت للمُخرِج أهمّيّة وأولوية كمُؤلِّف للعَرْض لأنّ المؤسَّسات الرسميّة والثقافيّة فرضت وجوده.

فيما يَتعلّق بحُريّة المُخرِج في التعامُل مع النصّ، وهو موضوع جَدَل لا يزال قائمًا حتّى اليوم، نَلحظ اتّجاهين: الأوّل يُمثّله بعض المُخرِجين الذين كانوا يَنطلقون أساسًا من مبدإ الالتزام بنصّ الكاتب، وبالتالي لم يُحاولوا فرض رُؤيتهم على النصّ، ومنهم الفرنسيّين جان فيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١) وجان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٤) وأندريه بارساك A. Barsacq (١٩٠٩-١٩٧٣)، والاتجاه الثاني يُمثّله المُخرجون الذين يَنطلقون من النصّ لفرض قِراءتهم الخاصة، وفي بعض الأحيان يَتمّ ذلك من خِلال التعامُل معه بحُريّة كبيرة لدرجة وَصَل معها المُخرِج لأن يَعتمِد على نصّه الخاصّ، أو لنصّ جديد هو عمليّة توليف لِعدّة نصوص، وهذا ما يَقوم به عادة المُخرِج الفرنسي روجيه بلانشون R. Planchon (١٩٣١-)، أو يَكون عمله نوعًا من الإعداد* الدراماتورجيّ لنصّ معروف. وفي هذا السِّياق قام بعض المُخرِجين بإحياء نُصوص كلاسيكيّة قديمة قَدَّموها برؤية جديدة ومُعاصِرة لدرجة أنّ العمل صار يُوقَّع باسْم المُخرِج، فيقال «هاملت» ليوبيموف و«لير» شتريللر إلخ.

والواقع أنّ بعض الكُتّاب المُعاصِرين وَعَوا تزايُد دَور المُخرِج وحُرِّيته تُجاه النصّ فصاروا يَفرضون شكل العَرْض ضِمن النصّ من خِلال الإرشادات الإخراجيّة* الكثيرة والمُفصَّلة، وهذا ما نَجده في نصوص الفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) والإيرلنديّ صاموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، بل إنّ جان جينيه كان يَتدخَّل في عمليّة إخراج نُصوصه، وهذا ما يَبدو من رسائله إلى المُخرِج روجيه بلان R. Blin (١٩٠٧-١٩٨٤) أثناء التحضير لمسرحيّة «الباراڤانات». لكنّ ذلك لم يَمنع المُخرِجين من تقديم قراءتهم الخاصّة لهذه النصوص لاحقًا.

من الصعب تحديد دَور المُخرِج في العمليّة المسرحيّة، وكذلك يَصعب تحديد إطار وظيفته لأنّ ذلك أمر نِسبيّ ويَختلِف حسب الأعراف والأذواق السائدة والحالات. كذلك فإنّ غياب المُخرِج أمر مُمكِن، لكنّ ذلك لا يَعني بالضّرورة غياب عمليّة الإخراج. ففي تجارِب الإبداع الجَماعيّ* تَشترِك الفِرقة بأكملها بإعداد العَمل

المسرحيّ، كما يُمكن أن يَقوم المُنشِّط المسرحيّ أو الدراماتورج* بعمل المُخرِج (انظر التنشيط المسرحيّ). وواقع الأمر أنّ القرن العشرين هو عصر المُخرِج، وقد كان لذلك دَوره في تحجيم دور المُمثِّل* الذي صار مُضطرًّا لأن يَلتزم حَرفيًّا بتعليمات المُخرِج. لكنّ فترة الثمانينات عرفت عودة لإعادة الاعتبار للمُمثِّل في العمليّة المسرحيّة، وخاصّة في بعض أشكال العُروض كالعروض الأدائيّة* التي تَقوم كُلّيّة على عمل المُمثِّل، وفي المسرح القائم على الارتجال*. كذلك فإنّ ظهور وظائف أخرى جديدة في المسرح لَعبتْ دَورها في تحويل عمليّة الإخراج إلى عمليّة لا تَنطلِق من رُؤية أُحاديّة هي رؤية المُخرِج، وإنّما تَقوم على تشاوُر المُخرِج مع الدراماتورج* والسينوغراف ومُصمِّم الإضاءة*، وفي كثير من الأحيان مع المُمثِّلين أنفسهم. هذا التداخُل في الوظائف يُبرِّر تَحوُّل بعض السينوغراف كاليونانيّ يانيس كوكوس Y. Kokos (١٩٤٤-) أو بعض المُمثِّلين إلى مُخرِجين.

إعداد المُخرِج:

في بعض البلدان مِثل روسيا وأمريكا وبولونيا وغيرها، هناك اختصاص أكاديميّ لإعداد المُخرِج، وفي بلدان أخرى كفرنسا مَثلًا، لا يوجَد اختصاص للمُخرِجين، إذ يُعتبَر الإخراج خِبرة تُكتسَب من خِلال العمل باختصاصات أخرى في المسرح كالكِتابة أو التمثيل أو إدارة المِنصّة أو العمل في مَجال التّقنيّات المسرحيّة. ومن المُلاحَظ أنّ بعض مُخرِجي المسرح الهامّين أتَوا من السينما كالبولونيّ رومان بولانسكي R. Polansky والسويديّ إنجمار برغمان I. Bergman والمصريّ يوسف شاهين. كما أنّ بعض مُخرجي المسرح عَمِلوا في الإخراج السينمائيّ كالفرنسيّ باتريس شيرو P. Cherau (١٩٤٤-).

في العالَم العربيّ هناك عوامل لعبت دَورها في تثبيت موقِع المُخرِج في العمليّة المسرحيّة منها:

- إنشاء مَسارح قوميّة وتجريبيّة بمُبادرة من المؤسَّسات الرسميّة وتعيين مُخرِجين فيها.
- عودة جيل المُخرِجين الذين دَرَسوا في أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفييتيّ منذ الخمسينات.
- إنشاء معاهد أكاديميّة لإعداد العاملين في المسرح.
- التحوُّل في النظرة إلى الكلاسيكيّات المُترجمة، والرغبة في تقديمها وإعدادها بمنظور إخراجيّ يَتناسب مع الجُمهور* المَحلّيّ، ممّا دَعَّم دَور المُخرِج في العمليّة المسرحيّة.

في يومنا هذا يُمكن الحديث عن أجيال مُتعدِّدة من المُخرِجين العرب وعن اتِّجاهات إخراجيّة متنوعة (انظر الإخراج).

انظر: الإخراج.

■ المُستَقبَليّة والمَسرَح Futurism *Futurisme*

تسمية مُستمَدَّة من رِواية خياليّة كتبها الإيطاليّ فيليبو مارينيتي F. Marinetti (١٨٧٦-١٩٤٤) باللغة الفرنسيّة وأسماها «مافاركا المستقبلي» Mafarka le Futuriste، واعتَبرها البيان الرسميّ لحركة المُستقبليّة التي أطلقها في عام ١٩٠٩. شكّلت المُستقبليّة تيّارًا تأسّس في إيطاليا وروسيا معًا وقام على رَفْض كلّ ما هو من الماضي، وابتكار أشياء وصِيَغ جديدة في الفنّ والأدب تَتَناسب مع عصر الآلة والسرعة، وكلّ ما يُشكّل مُستقبَل الإنسان المُعاصِر.

ارتبطت المُستقبليّة الإيطاليّة بالفاشيّة لأنّها اعتبرت أنّ الحرب يُمكن أن تُطهِّر العالَم عن طريق العُنف. وقد تلاشت عَمليًّا مع بِداية الحرب العالميّة الثانية. أمّا في روسيا فقد تَطوَّرت المُستقبَليّة بشكل مُستقِلّ عن النّموذج الإيطاليّ الذي انطلقت منه في البِداية، ثُمّ أخذت طابَعًا مَحليًّا ومُتنوِّعًا اعتبارًا من ١٩١٠. وقد كانت المُستقبَليّة الروسيّة في أحد اتّجاهاتها رَدّة فعل على التأثُّر بالغرب ودَعوة للعودة إلى نَموذج الفنّ الروسيّ الشَّعبيّ.

المُسْتَقْبَلِيّة كتيّار في الأَدَب والفَنّ:

أثّرت المُستقبَليّة على الرسم والتصوير والموسيقى والأدب والنَّحت والعَمارة. وقد أثارت ضَجّة كبيرة عند ظهورها لأنّها أخذت مَنحى غير مألوف، خاصّة وأن الفنّانين المُستقبليّين في الرسم حاولوا التوصُّل إلى تصوير ديناميكيّة الحَرَكة من خِلال عَرْض مراحلها داخل اللّوحة، مُتأثِّرين في ذلك بالسينما وبفنّ الصُّوَر المُتتالية Chronophotographie. وتُعتَبر لوحة الفرنسيّ مارسيل دوشان M. Duchamp (١٨٨٧-١٩٦٨) «عارٍ يَهبِط الدَّرَج» (١٩١١) أبرز مِثال على المُستقبَليّة في الرسم.

في مَجال الأدب نَسفت المُستقبَلِيّة بِناء الجُملة التقليديّ، واستبدلَتْه بخليط من الجُمل المَبتورة التي تُشبه أسلوب البرقيّات، ويَتّضح ذلك في أسلوب الروسيّ فلاديمير ماياكوفسكي V. Maïakovsky (١٨٩٣-١٩٣٠).

المُسْتَقْبَلِيّة في المَسْرَح:

في عام ١٩١١ نُشر أوّل بيان للكُتّاب المسرحيّين المُستقبَليّين نادى بإدخال مبادىء المُستقبَليّة في المَسرح. تلته بعد ذلك بَيانات مُتلاحِقة تَطرَّقت إلى دَور المُستقبَليّة في تطوير الكِتابة المسرحيّة والأداء* والسينوغرافيا* والعَلاقة مع الجُمهور*. لكنّ بَيانات المُستقبَليّة الأولى في المَسرح كانت بَيانات رَفض أكثر من كونها دَعوة تنظيريّة لِبناء مسرح جديد. فقد دَعت إلى نَسف الأعراف* المسرحيّة التقليديّة، وتَخطّي البحث عن النّجاح المُباشَر، وبالتالي تَجاهُل رَدّات فعل الجُمهور الآنيّة، والاهتمام بالتجديد والفَرادة فقط.

وأهمِّيّة المُستقبَليّة، مِثل كُلّ التيّارات التجريبيّة التي مَيَّزت بِدايات القرن، تكمُن في كونها شَكّلت ثورة على الواقعيّة* والطبيعيّة*، خاصّة وأنّ عددًا من كُتّاب نزعة تَمثيل الحقيقة* Verisme في إيطاليا انتَقلوا إلى التيّار المُستقبليّ.

اعتبر المُستقبَليّون أنّ الفنّ يجب أن يكون خُلاصة عن الحياة بخطوطها العريضة أو ما يُشبه المضغوطة القابلة للانفجار. من هذا المُنطَلق رَفضوا المَسرح الذي يَرمي إلى عَرْض شريحة من الحياة *Tranche de vie* على الخشبة، والذي يَقوم على طرح حَدَث مُتكامل ومُتسلسِل، ودَعَوا إلى استبداله بمفهوم التزامُن والتداخُل غير المَنطقيّ لِقصص مُختلِفة ومُختزَلة تَتوزّع في مَقاطع لا تُشكِّل حَدَثًا مَنطِقيًّا، وإنّما تَتراكَب في العَرْض على شكل مونتاج. كما دَعَوا إلى الابتعاد عن الموضوعات التقليديّة بما فيها من عواطف إنسانيّة. كما رفضوا البُعد النفسيّ للشخصيّات التي تَحوَّلت لديهم إلى مُجرَّد قُوى يُختزَل الصِّراع* بينها إلى الحدّ الأدنى. كذلك قلَّصوا دَور الكلام في المسرح واستَبدلوا جُزءًا من الحِوار* بالحركة* التي تُذكِّر بالآلة بسبب إيقاعها السريع.

على الرغم من هذا المنظور الواضح للفنّ

والمسرح فإنّ المُستقبليّة عَجزت عن خَلْق تقاليد كتابة مَسرحيّة. ومع أنّ المُستقبليّة أنتجت في أوجِها ربرتوارًا* واسعًا من المسرحيّات القصيرة (ميني دراما) كتبها مارينيتي وغيره، إلّا أنّ هذا الربرتوار لم يُقدَّم على الخشبة بعد زوال الحركة.

اهتمّ المُستقبَليّون بالعَرْض المسرحيّ الذي اعتبروه مَجال التقاء الفنون. وتُعتبر مسرحيّة «ألعاب ناريّة» التي قَدّمتها الباليه الروسية* في إيطاليا عام ١٩١٧ تحت عنوان «مَشهد تشكيلي وبرنامج مضيء» أفضل مِثال على هذا التداخُل. فهي مأخوذة عن نصّ موسيقيّ لإيغور سترافينسكي I. Stravinski وصمّم السينوغرافيا فيها الرسّام جياكومو باللا G. Balla (١٨٧١-١٩٥٨) الذي اهتمّ بديناميكيّة التشكيل وترتيب الحُجوم في أشكال هندسيّة غير مُنتظمة لتتلاءم مع موسيقى سترافنسكي.

في عام ١٩١٣ نشر مارينيتي بيانًا اعتَبر فيه الميوزيك هول* من العُروض المستقبليّة بسبب سُرعته وديناميكيّته. كذلك كانت عُروض مَسارح الأسواق* والسيرك* والميوزيك هول من مَصادر الإلهام للمستقبليّة الروسيّة. وقد اهتمّ فنّانو المُستقبليّة باستخدام الإضاءة* البيضاء والأقنعة وتقديم العُروض في فُسحة دائريّة تُشبه فضاء السيرك. كما أنّ المُستقبَليّة في إبرازها للحركة والديناميكيّة تحوّلت إلى ما يُشبه عُروض الإيماء*. من أهمّ الذين طبّقوا نظريّات المُستقبَليّة في مَجال المسرح الإيطاليّ إنريكو برامبوليني E. Prampolini (١٨٩٤-١٩٥٦)، وهو سينوغراف ومُصمِّم أزياء ومُخرِج، ويُعتَبر من مُنظّري الحركة المُستقبَليّة لأنّه دعا إلى رفض الخشبة* الجامدة واستبدالها بمِنصّة مُتحرّكة آليًّا.

استمرت تأثيرات الحركة المُستقبَليّة في بعض مدارس الديكور*، وعلى الأخصّ البِنائيّة*، وفي الإخراج* وأداء المُمثِّل (مفهوم البيوميكانيك* الذي ابتدعه الروسيّ ڤسيفولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠)، وكان لها تأثيرها على التعامُل مع الجسد. ولذلك تُعتَبر من المصادرِ الأولى للعُروض الأدائيّة* ولـ فنّ الجسد *Body Art*. كذلك فإنّ تقليد إقامة «سهرات مُستَقبليّة» تُقدَّم فيها عُروض لها طابَع استفزازيّ وتُشكِّل حدثًا جديدًا لا يَتكرَّر يَقترِب كثيرًا من مفهوم الحدث *Event*، ولذلك يُعتَبر من الأصول الأولى للهابننغ*.

■ المَسْرَح **The Theatre**
Le Théâtre

أخذت كلمة المسرح عَبر التاريخ دَلالات مُتنوّعة بتنوُّع النظرة إلى هذا الفنّ وإلى مُقوّماته:

- تُستخدم كلمة المسرح للدّلالة على شكل من أشكال الكِتابة يَقوم على عَرْض المُتَخَيَّل عَبر الكلمة كالرِّواية والقِصَّة. وقد اعتَبر أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢) في مَعرِض حديثه عن فُنون الشِّعر التي تَقوم على المُحاكاة* كالمَلحمة والتراجيديا* أنّ هذه الأخيرة تَتميَّز بكونها تُحقِّق المُحاكاة* من خِلال الفعل. وقد كان ذلك وراء النظرة التي تَحكَّمت لفترة طويلة بالنقد* الغربيّ حيث اعتُبر المسرح جِنسًا من الأجناس الأدبيّة.
- تُستخدم كلمة المسرح للدّلالة على شكل من أشكال الفُرْجة* قِوامه المُؤدّي/المُمثِّل* من جِهة، والمُتفرِّج* من جِهة أخرى. وفي هذه الحالة يُعتَبر المسرح فنًّا مِن فنون العَرْض كالسيرك* والإيماء* والباليه* وغيرها.
- تُستخدم كلمة المسرح أيضًا للدّلالة على المكان* الذي يُقدّم فيه العَرْض، فيُقال مسرح

الأوديون ومسرح الغلوب. وهذا هو المَعنى الذي ارتَبط بالأصل اللغويّ لكلمة Théâtre ولكلمة مسْرح. فكلمة Théâtre مأخوذة من اليونانيّة Theatron التي كانت تعني حرفيًّا مَكان الرُّؤية أو المُشاهدة، وصارت تَدلّ فيما بعد على شكل عَمارة* يُرتَّب بحيث يستطيع المُتفرِّجون أن يَرَوا ويَسمعوا فيه عَرْضًا يُقدِّمه آخرون (انظر العَمارة المسرحيّة والمكان المسرحيّ). وكلمة مسْرح باللغة العربيّة مأخوذة من فعل سَرَحَ. وكانت تُستَعمل في الأصل للدَّلالة على مكان رَعي الغَنَم وعلى فِناء الدار.

- تُستَخدم كلمة المَسرح للدَّلالة على مُجمَل أعمال أو إنتاج كاتِب مسرحيّ فيُقال مسرح راسين ومسرح شكسبير، أو للدَّلالة على مُجمَل الأعمال التي تَنتمي إلى عصر مُعيَّن أو مدرسة مُحدَّدة أو توجُّه ما، فيقال المسرح اليونانيّ والمسرح الكلاسيكيّ والمسرح الشَّعبيّ. وهذا الاستخدام حدث نسبيًّا.

وكما اختَلفت دلالات كلمة المسرح وتنوَّعت، تنوَّعت الكلمات المُستخدَمة للدَّلالة على هذا الفن. وقد ارتَبط ذلك بالنظرة إلى المسرح كنصّ وكعَرْض عبر التاريخ:

- في الحَضارة اليونانيّة حيث انبثق المسرح عن النشيد الديترامبيّ، اعتُبر المسرح فنًّا من فنون الشِّعر. وقد استَخدم أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢) تسمية «الشِّعر التراجيديّ» للدَّلالة على المسرح كجِنس. لكنّه مَيَّز في حديثه عن مضمون المسرحيّات وشكل كتابتها بين الأنواع* المسرحيّة، فتكلَّم عن التراجيديا والكوميديا* والدراما الساتيريّة *Drame satyrique*. كما مَيَّز بين النصّ والعَرْض («المنظر» في الترجمة العربيّة لأرسطو)، فاعتَبر العَرْض من أجزاء التراجيديا الستّة «يَستهوي النَّفْس»، لكنّه أقلّ الأجزاء صُنعة وأضعفها بالشِّعر.

- في الحَضارة الرومانيّة، وانطلاقًا من نوعيّة الحِكاية التي تَستنِد عليها الأعمال المسرحيّة، وهي بالأصل خُرافة Fabula، استُخدمت هذه الكلمة بمَعنى النصّ المكتوب الذي يَجمع بين الفِقْرات المُختلِفة التي يُؤدّيها المُمثِّلون، مع إضافة صِفة تُحدِّد نوع المسرحيّة. فأُطلقت تسمية *Fabula Palliata* على المسرحيّة المأخوذة عن الكوميديّات اليونانيّة و*Fabula Togata* على المسرحيّة التي تَكون شخصيّاتها من المواطنين الرومان، وغير ذلك من التسميات المُتنوِّعة بتنوُّع الأشكال المسرحيّة. ثُمّ صارت كلمة Fabula تعني المسرحيّة بشكل عامّ، في حين أُطلق على كلّ نوع من الأنواع الاسم الخاصّ به (Pantomime = الإيماء إلخ).

- في القرون الوسطى، كانت كلمة اللُّعبة أو التمثيليّة Jeu/Play تُطلَق على المسرحيّة بشكل عامّ (انظر اللَّعِب والمسرح). وقد ظلّتْ سائدة بهذا الاستعمال حتّى اليوم في إنجلترا. بالمُقابِل، صار كلّ شكل من الأشكال* المسرحيّة يُعرف باسم يُشير إلى خُصوصيّته (الأسرار*، الأخلاقيّات* إلخ).

- اعتبارًا من القرن السادس عشر، ومع استيحاء الأنواع المسرحيّة التي كتبها القُدماء، صارت المسرحيّة من جديد تُسمّى حسب النوع المسرحيّ الذي تنتمي إليه (تراجيديا، كوميديا، تراجيكوميديا إلخ). لكنّ ذلك لم يَمنع من استعمال كلمة كوميديا للدَّلالة على المسرحيّة بشكل عام في فرنسا وفي إسبانيا في القرن السابع عشر (انظر الكوميديا، الكوميديا

الإسبانيّة).

- اعتبارًا من القرن الثامن عشر، استُخدمت كلمة دراما* للدّلالة على نوع مسرحيّ جديد. بعد ذلك، صارت كلمة دراما تُستخدم في المسرح الحديث، وعلى الأخصّ في الخِطاب النقديّ الأنغلوساكسونيّ للدّلالة على النصّ مُقابِل العَرْض Performance. وبشكل عامّ صارت تسمية دراما تُطلَق على أيّ عمل تَمثيليّ يَقوم على عَرْض فعل دراميّ* يَتطوّر في مَسار مُعيَّن ويَحتوي على الصِّراع*، ومنها تسمية الدراما الإذاعيّة* والدراما التلفزيونيّة* (انظر الدراما). أمّا كلمة Théâtre فصارت تُستخدم بمَعنى شموليّ للدّلالة على المسرح كنوع وكعَرْض وكمكان.

في اللغة العربيّة، ونتيجة لعدم وجود المسرح في الحَضارة العربيّة، كانت هناك إشكاليّة تتعلّق بتسمية المسرح والتعبير عنه. بدأت هذه الإشكاليّة مع ترجمة أبي بشر بن متى لكتاب فنّ الشِّعر لأرسطو من السريانيّة إلى العربيّة. فقد استَعمل تسمية المديح والهجاء للكوميديا والتراجيديا. أمّا ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) فقد استَعمل في تعليقاته على هذا الكتاب كلمتَي طراغوذيا وقوموذيا كما وَرَدتا في النصّ الأصليّ، في حين عاد ابن رشد (١١٢٦-١١٩٨) لتعبيرَي شِعر المديح وشِعر الهجاء. ويَدلّ ذلك على الصُّعوبة التي كانت موجودة في فَهم ماهيّة المسرح وكلّ ما كتبه أرسطو عنه.

فيما بعد، وبعد أن تعرَّف روّاد المسرح العربيّ ومفكّرو عصر النهضة في نهاية القرن التاسع عشر على المسرح في الغرب، حاولوا أن يَجدوا كلمات عربيّة تَصِف وتُسمّي ذلك الفنّ الوافد الذي لم يُعرف بشكله المُتكامِل في الحضارة العربيّة. لذلك تنوّعت المُصطلَحات المُستخدَمة للدّلالة على المسرح في البِداية ممّا يَعكِس نوعًا من البحث والتساؤل لم يَثبت بشكل واضح إلّا لاحقًا. فقد وردت في النصوص القديمة تسميات مِثل «الكُمدي». وقد استعمل المؤرِّخ عبد الرحمن الجبرتي في بداية القرن التاسع عشر هذه الكلمة في مَعرِض حديثه عن دارٍ بحَيّ الأزبكيّة عرَّفها بالشكل التالي: «مكان يَجتمعون به كلّ عشر ليالي ليلة واحدة يَتفرَّجون فيه على مَلاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلّي والمَلاهي مقدار أربع ساعات من الليل إلخ». كذلك استعمل رفاعة الطهطاوي في النِّصف الثاني من القرن التاسع عشر كلمة «السبكتاكل» للدّلالة على العَرْض المسرحيّ، و«التياتر» للدّلالة على مكان العَرْض. كما استُعملت كلمة «اللُّعبة» للدّلالة على المسرحيّة، و«المَلعَب» للدّلالة على مكان العَرْض. يُعتبر بطرس البستانيّ أوّل من اهتمّ بتثبيت مُصطلَحات تَدلّ على المسرح، إذ أورد في مُعجم «محيط المحيط» الذي صدر بين ١٨٦٦ و١٨٦٩ كلمتَي «مسرح» و«خشبة»، وشرح معناهما بأنّهما مكان الرَّقص واللَّعِب.

لا يُمكن معرفة مَن الذي استخدم كلمة مسرح للمرّة الأولى، لكنّها كانت مُلائمة لأنّها مأخوذة من فعل سَرَحَ، وكانت تُستعمَل في الأصل للدّلالة على مكان رَعي الغنم وعلى فِناء الدار. وقد سبَقتها كلمة مَرسَح وهي نوع من التصحيف للكلمة. أي إنّ كلمة المسرح كانت في أساسها مفهومًا مكانيًّا، لأنّ المسرح كنشاط ارتَبط في الأصل، ومنذ نشأته، بمكان مُقتطَع من الحياة اليوميّة. وقد حافظ المسرحيّون في شِمال إفريقيا على هذا البُعد المكانيّ حين استعملوا في العصر الحديث كلمة الرُّكح بمعنى الخشبة أو مكان التمثيل لأنّها في اللغة العربيّة

تَدلّ على فِناء الدار والفُسحة الوسيطة فيها. لا بُدّ هنا أن نذكر أنّ كلمة مسرح يُمكن أن تكون مأخوذة أيضًا من فعل سَرَّح عنه: فَرَّج عنه، وبذلك تَتضمَّن مَعنى التسلية والاستمتاع، وهذا ما استدعى لاحقًا استخدام كلمة «الفُرجة» للتعبير عن شكل العَلاقة التي تَتولَّد عن مُشاهدة العُروض المسرحيّة (انظر أشكال الفُرْجة).

أوّل من استخدم كلمة مسرح بالمعنى الحديث هو المصريّ توفيق الحكيم الذي عَرَف المسرح الغربيّ عن كَثَب وكتب له نصوصًا عديدة. أمّا طه حسين فقد استخدم تعبير الأدب التمثيليّ في مَعرِض حديثه عن النصوص المسرحيّة اليونانيّة التي ترجمها، كما أنّ تسميات مِثل «رِواية» و«تمثيليّة» و«رِواية تشخيصيّة» ظلّت تُستعمل حتى عهدٍ قريب وكانت أكثر شُيوعًا من كلمة مسرحيّة. وقد شاع أيضًا استخدام كلمة «دراما» بمَعنى مسرحيّة، وهذا الاستخدام مأخوذ عن المَعنى الإنجليزيّ للكلمة. أمّا مُصطلَح العَرْض المسرحيّ فلم يَرِد إلّا في وقت مُتأخِّر مع بِداية الاهتمام به كمُكوِّن أساسيّ في العمل المسرحيّ.

ماهِيّة المَسْرَح:

يُعرَّف المسرح بكونه في جوهره عمل يَقوم على عَرْض المُتَخيَّل. وبأنّه عمل إبداعيّ يَفترِض الصُّنعة ويوحي بأنّه حقيقيّ. وهو يُعرَّف أيضًا بكونه فنّ مُزدوج يَقوم على العَلاقة بين مُكوِّنَيْن هما النصّ من جهة والعَرْض الذي يُشكِّل غائيّة المسرح من جهة أخرى. يَقوم المسرح في أبسط أحواله على وُجود المُمثِّل* الذي يُؤدّي والمُتفرِّج* الذي يَتلقّى ضِمن حَيِّزَيْن هما حَيِّز اللَّعِب *Aire de jeu* وحَيِّز الفُرْجَة، بغَضّ النظر عن شكل المكان والعَمارة* (انظر الخشبة والصالة، المكان المسرحيّ، العَمارة المسرحيّة).

شَكَّل المسرح القديم (اليونانيّ والرومانيّ) الذي يَقوم على مفهومي المُحاكاة والإيهام نَموذجًا للمسرح الغربيّ والعالميّ منذ عصر النهضة. كما أنّ النظرة إليه كانت تُعطي الأولويّة للكِتابة والنصّ على حِساب العَرْض، في حين ظَلّ العَرْض المسرحيّ مركز الثِّقل في الشرق الأقصى، واحتفظ بطابَعه الاحتفاليّ/الطَّقْسيّ لفترة طويلة. وقد تأرجح تاريخ المسرح في الغرب بين تحقيق الإيهام وإخفاء الصُّنعة المسرحيّة وبين الإعلان عن المَسْرَحة* (انظر الشَّرطيّة، الأسلبة، المسرحة) التي تُشكِّل جوهر العَرْض في المسرح الشرقيّ (انظر اللَّعِب والمَسرح، المَسرح الشرقيّ).

من جِهة أخرى، ارتَبط المَسرح دائمًا بقواعد* وأعراف* خاصّة بالكِتابة المسرحيّة، وبتنفيذ العَرْض على الخشبة. ولم يَتحرَّر العَرْض من الأعراف الصارمة إلّا عندما تحرَّرت الكِتابة منها. وتَمّ ذلك في نهاية القرن التاسع عشر حين بدأ المسرح بشكل عامّ يَبحث لنَفْسه عن نَماذج أخرى جَديدة يَستقي منها، وعن عَلاقة مُتجدِّدة مع الفنون الأخرى وأشكال الاحتفال* والفُرجة الشَّعبيّة (انظر الإخراج).

لكنّ انفتاح المسرح على بَقيّة الفنون لم يَلبث أن استدعى، وبنوع من المُفارقة، البحث عن الخُصوصيّة المسرحيّة*، وطرح التساؤلات حول ماهيّة المسرح، وحول عَلاقته بفنون العَرْض الأُخرى (الإيماء والسيرك) وبالأجناس الأدبيّة.

كان لهذا التوجُّه الذي بدأ في الغرب تأثيره على التجارِب المسرحيّة في العالَم ممّا رسم ملامح مرحلة جديدة تَنتفي فيها الخُصوصيّة المَحليّة للمسرح ويَترسّخ فيها اتِّجاه نحو تعميم

التجربة وعالميّتها (انظر الأنتروبولوجيا والمسرح).

مُقارَبَة المَسْرَح:

منذ ظهور المسرح لم تتوقّف التساؤلات حول ماهيّته وكيفيّة مُقارَبته. وتُشكّل فنون الشِّعر المُختلِفة الإطار الأوّل الذي طُرحت فيه ماهيّة المسرح، ثُمّ كان عِلم الجَمال* الإطار الذي فُسّرت من خِلاله المفاهيم المسرحيّة. وقد تفاوتت أشكال مُقارَبة المسرح بين النظرة إلى مدى التزامه بالأعراف والقواعد، وبين النظرة إلى الطابَع الذي يُميِّزه كعمل وبين طبيعة تأثيره على المُتلقّي (انظر فنّ الشِّعر، عِلم الجَمال والمسرح، القواعد المسرحيّة، النقد المسرحيّ، التأثير).

في القرن العشرين، ومع تطوُّر العلوم الإنسانيّة تَولّدت نظرة جديدة عالجت عمليّة الكِتابة* والقراءة* والاستقبال* كعمليّات إبداعيّة (انظر السميولوجيا والمسرح، سوسيولوجيا المسرح، القراءة، الكِتابة، الاستقبال)

ضِمن نَفْس المَنحى، وعلى ضوء التطوُّر العِلميّ والتِّقنيّ لفنون الصورة والبَثّ، طُرح أيضًا وَضع المسرح بالنسبة إلى وسائل الاتصال*، والفنون الأخرى (انظر المسرح ووسائل الاتصال، الرسم والمسرح، الموسيقى والمسرح).

■ **مَسْرَح البيئة المُحيطَة** **Environmental Theater**

Théâtre Environnemental

تسمية تُطلَق على أسلوب في العمل المسرحيّ، وعلى شكل عَرْض خاصّ تطوَّر في الخمسينات والستّينات من هذا القرن في أمريكا، وكان هدفه إزالة الفصل التقليديّ بين المُؤدّي والمُتلقّي، وبناء عَلاقة مُختلِفة تَقوم على التفاعُل بينهما وبين البيئة المُحيطة التي تُستخدم كمُكوِّن أساسيّ في العَرْض. وقد شرح المُخرِج والمُنظِّر المسرحيّ الأمريكيّ ريتشارد شيشنر R. Schechner (١٩٣٤-) مبدأ هذا المسرح في كتابه «ستّة شروط بديهيّة لمسرح البيئة المُحيطة».

تَزامن ظهور هذا النوع من المسرح مع موجة العُروض التجريبيّة خارج إطار المؤسّسة وبعيدًا عن نِطاق العُروض التِّجاريّة Off Off Brodway. فقد تكوَّنت مجموعات عَمل تَبنَّت صِيغة الإبداع الجَماعيّ* بإشراف مُخرِج* أو مُنظِّر مسرحيّ، منها مجموعة المسرح المفتوح* Open theatre التي أسّسها الأميركيّ جوزيف شايكين J. Chaikin (١٩٣٥-)، وفرقة المسرح الحَيّ Living theater التي أسّسها جوليان بيك J. Beck (١٩٣٥-) وجوديت مالينا J. Malina (١٩٢٧-)، ومجموعة العروض الأدائيّة Performing group التي أسّسها عام ١٩٦٧ ريتشارد شيشنر.

في فرنسا تَندرج في نَفْس الإطار تجرِبة المُخرِجة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) مع فرقة مسرح الشمس Théâtre du Soleil. فقد حوَّلت مَصنعًا قديمًا للأسلحة Cartoucherie في ضاحية ڤانسين الباريسيّة إلى مُجمَّع مسرحيّ وقَدَّمت فيه عُروضًا تَتميَّز بتجديد وتنويع عَلاقة الفُرْجة.

هذا النوع من العُروض يُقلِّل من شأن النصّ المسرحيّ، لا بل ويُستغنى عنه أحيانًا. ففي بعض الأحيان قامت الفِرَق بتأليف نصوصها الخاصّة، أو تَعاملت مع النصّ بشكل يَخرِق المفهوم التقليديّ للعمليّة المسرحيّة. وحتّى عندما قَدَّمت عُروضًا مأخوذة عن نصوص معروفة

من الربرتوار* العالميّ مِثل المسرح الرومانيّ واليونانيّ والمسرح المَلحميّ* الذي كتبه برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)، كان النصّ مُجرَّد ذريعة ومادّة أوّليّة لتحضير العَرْض.

يَتميَّز مسرح البيئة المُحيطة بالرَّفض القطعيّ للإيهام* وتقليد الواقع في المسرح، وباستخدام خاصّ للفَضاء* المسرحيّ بمُكوِّنَيْه حَيِّز اللَّعِب *Aire de jeu* وحَيِّز الفُرْجة، مع توزيع أماكن التوتُّر ضِمن الفضاء، ومع استخدام بيئة المكان بمُجملها (أشجار أو أكوام حجارة) في العَرْض، أي إنّ خُصوصيّة الفضاء هي التي تَفرِز خُصوصيّة النصّ والعَرْض في كلّ مَرّة.

كثيرًا ما يَجري أداء هذه العُروض في أمكنة من الحياة اليوميّة مِثل مِرآب السيّارات أو المُجمّعات التّجاريّة، أو في مَسارح تُشيَّد مؤقّتًا في أماكن مُتنوّعة مِثل الأزقّة المَسدودة أو الأراضي الخَراب، أو في مسارح ثابتة تُبنى خِصّيصًا وَفق مبدأ مسرح البيئة المُحيطة. والعَمارة* المسرحيّة التي تَتلاءم مع هذا الشكل تَفترِض صالة* صغيرة لا تَستقبل أكثر من ١٠٠متفرج، كما أنّها تَحتوي على مُستويات مُتعدِّدة تُستخدَم للمُمثّلين والمُتفرِّجين، ولا توجَد بها مَقاعد ثابتة ممّا يَسمح للمُتفرِّج بالتحرُّك وتغيير زاوية الرُّؤية أثناء العَرْض. وقد يُؤدّي المُمثّلون أدوارهم بين المُتفرِّجين بنوع من التوجُّه المُختلِف للجُمهور يَقوم على الاقتحام السَّمعيّ والبَصَريّ. كذلك يَتِمّ التركيز على التفاعُل بين العَرْض والمُتفرِّج، وعلى جَعل المُتفرِّج جُزءًا من المَشهد وعُنصرًا من عناصر الإنتاج.

والإضاءة* في هذه العُروض مُكوِّن هامّ من المُكوِّنات الدراميّة. وقد تكون بَسيطة جِدًّا في الأماكن المفتوحة في الهواء الطَّلْق، أو مُعقَّدة ومُتطوِّرة تِقنيًّا في المَسارح المُشيَّدة. لكنّها في كلّ الأحوال إضاءة مِطواعة تَدخل ضِمن لُعبة عَلاقة المُتفرِّج بالعَرْض. وقد تَصِل إلى حدّ جعل المُتفرِّج يتحكَّم بتسليط الضوء على المُمثِّل بشكل يَشعر معه أنّه مُشارك مُباشَر في إنتاج المَعنى. ففي العَرْض الذي قدَّمته في نيويورك مجموعة «مشروع مانهاتن المسرحيّ» Manhattan project theatre group لمسرحيّة «نهاية اللُّعبة» للإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، استُخدمت سِتارة* من الإضاءة تَضع المُمثِّل فيما يُشبه القفص الضوئيّ، وتُرك للمُتفرِّج أن يُعدِّلها كما يريد، خاصّة وأنّ هذه السِّتارة تَسمح للمُتفرِّج بأن يرى المُمثِّل وليس العكس. كذلك نَجد في هذه العُروض أحيانًا مَصادر ضوء مُتعدِّدة ومُختلِفة مِثل الشموع والقناديل. بالتالي تُصبح الإضاءة من العناصر الهامّة التي يُمكن أن تُحقِّق كسر الإيهام في هذه العُروض.

من جانب آخر، يُعتبر جَسد المُمثِّل مَنبعًا للصوت ممّا يُخضع حركته في الفضاء لمَسار مُحدَّد. وقد كان شيشنر يَطلب من المُمثِّلين رسم خريطة سمعيّة للمكان قبل تقديم العَرْض.

انظر: العُروض الأدائيّة.

■ مَسْرَح الجَيْب Pocket Theatre / Little theatre

Théâtre de Poche

تسمية مأخوذة من عالَم النَّشر حيث أُطلقت على الكُتُب المنشورة بأسعار مُتهاوِدة لتُصبح بمُتناوَل أكبر عدد من القُرّاء، وبحجم صغير يُمكن معه وَضعها في الجيب (Livre de poche). تُطلَق تسمية مسرح الجيب على صالة مسرحيّة صغيرة تتّسع لعدد قليل من المُتفرِّجين. وهي بذلك تَقترِب كثيرًا من مَفهوم مسرح

الحُجرة* والمَسرح الحَميميّ*. هناك عِدّة صالات تَحمِل اسْم مسرح الجيب في العالَم. وفي عام ١٩٦٢ في مصر، قامت جَماعة من طلّاب المسرح الذين درسوا في أوروبا بتأسيس مسرح الجيب الذي أداره سعد أردش (١٩٢٤-). وقد قَدّم هذا المسرح في موسِمه الأوّل مسرحيّات ليوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) وبرتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وأنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وبعض المسرحيّات الكلاسيكيّة. ثُمّ اتّجه لتقديم مسرحيّات مِصرية منها مسرحيّات العَبَث* التي كتبها توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) ومنها «الطعام لكلّ فم» و«يا طالع الشجرة».

لم تَدُم عروض مسرح الجيب طويلًا في القاهرة، لكنّ هذه التجرِبة أفرزت مُحاولات أخرى لها نَفْس المَنحى مِثل مسرح المائة كُرسيّ في الأردن (١٩٦٨) ومسرح القهوة في مصر (١٩٧٠).

تُطلَق تسمية مسرح الجيب أيضًا على مسرحيّات قصيرة ذات مَنحى تجريبيّ. وسبب التسمية يَعود لأنّ مِثل هذه المسرحيّات كانت تُقدَّم عادة في مَسارح صغيرة لجُمهور* من النُّخبة. وقد قام بعض الكُتّاب مِثل الفرنسي جان كوكتو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) بتأليف مجموعة مسرحيّات قصيرة لمسرح الجيب منها على سبيل المِثال «البحّار المسكين» و«الثور على السطح» و«استعراض».

انظر: المَسرح الحميميّ، مَسرح الحُجرة.

■ **مَسْرَح الحُجْرَة** **Little theatre**
Théâtre de Chambre

تسمية مُستمَدّة من مُصطلَح «موسيقى الحُجْرة» التي تَعزِفها أوركسترا مُؤلَّفة من عدد قليل من الآلات في صالة صغيرة أمام عدد محدود من المُستمِعين.

في مَجال المسرح، تُطلَق تسمية مسرح الحُجْرة على صالة مسرحيّة صغيرة فيها عدد قليل من الكراسي ولا تَحتوي على فُتحة أوركسترا تَفصِل بين الخشبة والصالة*. وقد قام المُخرِج النمساويّ ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) بتقديم عُروض من الربرتوار* المُعاصِر لجُمهور* من النُّخبة في مسرح الحُجرة Kammerspiele الذي افتتحه في ألمانيا عندما كان مُديرًا للمسرح الألمانيّ عام ١٩٠٦.

كذلك تُطلَق تسمية مسرح الحُجْرة على نوع من المسرحيّات القصيرة تَحتوي على عدد قليل من الشخصيّات وتُعطي الأولويّة فيها للحدث وللحِوار* المُكثَّف، ولا تَتطلّب بَهْرجة في الديكور*. وقد أطلق المُؤلِّف السويديّ أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٣) اسْم مسرح الحُجْرة على مجموعة من المسرحيّات القصيرة كتبها بوحي من سِيرته الذاتيّة، وقدّمها في «المسرح الحميميّ» Intima Teatern الذي شُيِّد خِصّيصًا لهذه العُروض في عام ١٩٠٧ في استوكهولم (انظر المسرح الحميميّ). وفي المسرح المُعاصِر، أطلق الكاتب والمُخرِج الفرنسيّ ميشيل ڤينافير M. Vinaver (١٩٢٧-) اسم «مسرح الحُجْرة» على أعماله التي تَنتمي إلى مسرح الحياة اليوميّة* وتَقوم على حَبْكة* مُقلَّصة إلى الحدّ الأدنى وعلى مجموعة من الحِوارات الالتباسيّة.

من هذا المُنطلَق، يُعتبر مسرح الحُجرة نقيض المسرح الذي يَقوم على العُروض المُكلِفة والفَخمة، والتي تتوجّه إلى جُمهور واسع وتَرتبط غالبًا بعَمارة* مسرحيّة ضخمة. فنوعيّة التلقّي

تَتولَّد من الجوّ الحميميّ الذي يَخلُقه صِغَر المكان. كما أن نوعيّة الأداء* في عُروضه تتحدَّد وتتناغم مع ردود الأفعال المُباشَرة للجُمهور. وقد قامت بعض تجارِب مسرح الحُجرة على إنتاج العمل المسرحيّ بمُساعدة المُتفرِّج* ومن خِلال مُلاحظاته وردود أفعاله ومُشارَكته.

نتيجة لذلك فإنّ مَسارح الحُجرة تُعتبر نوعًا من المُحترَف* أو المُختَبر* وتَرتبط غالبًا بالتجريب*. وقد كان مسرح الحُجْرة Kamerny Theatre الذي افتتحه المُخرِج الروسيّ ألكسندر تاييروف A. Taïrov (١٨٨٥-١٩٥٠) في مدينة موسكو عام ١٩١٤، وأداره حتّى عام ١٩٤٩ مُمثِّلًا لاتّجاه التجريب والحَداثة في المسرح السوڤييتيّ في حينه.

انظر: المسرح الحميميّ، مَسرح الجَيْب.

■ المَسْرَح الحُرّ Theatre Libre

Théâtre Libre

اسْم مسرح أسّسه المُخرِج الفرنسيّ أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) في باريس عام ١٨٨٧ وقدّم فيه مسرحيّات واقعيّة* وطبيعيّة* من الربرتوار* المُعاصِر.

اختار أنطوان اسْم المَسرح الحُرّ للتعبير عن رغبته في التحرُّر من التقاليد والأعراف* المسرحيّة السائدة، وفي الاستقلال عن المؤسَّسات الرسميّة والتوجُّه إلى جُمهور* جديد، وفي تجديد الحركة المسرحيّة من خِلال تقديم نصوص غير معروفة لكُتّاب شباب. وقد عَرَض هذا المسرح خِلال فترة عمله القصيرة أكثر من مائة مسرحيّة جديدة، وساهم في إطلاق شُهرة مؤلِّفين أمثال السويديّ أوغست ستردندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) والنرويجيّ هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦).

تَزامن ظهور صِيغة المسرح الحُرّ مع وِلادة فنّ الإخراج*. وقد اعتُبرت هذه التجرِبة في حينها تجرِبة رائدة، خاصّة وأنّها ارتبطت بمفهوم جديد للعَمارة* المسرحيّة هو الصالة الصغيرة التي تَتلاءم مع شكل أداء* حميميّ أقرب ما يَكون إلى الطبيعيّة (انظر المسرح الحميميّ، مسرح الحُجرة). وقد أفرزت هذه الصيغة تجارِب مُماثِلة في بلدان عديدة في العالَم أخذت أحيانًا نفس التسمية أو كان لها نفس التوجُّه. ففي إنجلترا تأسّس «المسرح الحُرّ» عام ١٨٩١، كما ظهر عدد من المَسارح الصغيرة أخذت نَفْس التوجُّه الذي أراده أنطوان. وفي إيرلندا تأسّس «المسرح الصغير» عام ١٨٩٩ وأخذ نَفْس منحى المسرح الحُرّ. في ألمانيا تَشكّلت «الفرقة الحُرّة» FreieBühne التي انطلقت من نَفْس التوجُّه، كما أنّ المُخرِج النمساويّ ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) أسّس في برلين عام ١٩٠٦ «مسرح الحُجْرة» الذي يَتّسع لعدد ضئيل من المُتفرِّجين ويُقدِّم المسرحيّات المُعاصِرة. وفي شيكاغو في أمريكا أُنشئت ما بين ١٩٠٦ و١٩٠٧ ثلاثة مَسارح من نَفْس النوع. وفي استوكهولم في السويد تأسّس «المسرح الحميميّ» لنفس الغاية عام ١٩٠٧ وتحوَّل اسْمه فيما بعد إلى المسرح الصغير. في موسكو، وبالإضافة إلى التجرِبة المُستوحاة من عمل أنطوان في «استوديو الفنّ» الذي أسّسه المُخرِج كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨)، ظهرت تجرِبة «المسرح الحُرّ» الذي أسّسه مارجانوف Mardjnaov عام ١٩١٤ وعَمِل فيه المُخرِج ألكسندر تايروف A. Taïrov (١٨٨٥-١٩٥٠) قبل أن يؤسِّس «مسرح الحُجْرة». في اليابان أيضًا، وضِمن حركة المسرح الجديد *Shingeki* التي هدفت لاستيحاء

نَموذج المَسرح الغربيّ، قام مسرحيّون أمثال أوساني كاوورو O. Kaoru (١٨٨١-١٩٢٨) وإيشيكاوا سادانجي I. Sadanji (١٨٨٠-١٩٤٠) بتأسيس فرقة «المسرح الحُرّ» في بِدايات القرن.

انظر: التجريب والمَسرح، مَسرح الحُجْرة، المَسرح الحميميّ، مَسرح الجَيْب.

■ **المَسْرَح الحَميمِيّ** **Intimate Theatre**
Théâtre Intime

تسمية مأخوذة من صِفة intime التي تعني ما هو حميميّ وشخصيّ. أُطلقت التسمية في البِداية على شكل من أشكال العَمارة* المسرحيّة تتَّسع الصالة فيه لعدد قليل من المُتفرِّجين ممّا يَخلُق عَلاقة حميمة بينهم وبين العَرْض. وأوّل مسرح من هذا النوع هو Intima Teatern الذي شُيِّد عام ١٩٠٧ في استوكهولم. خُصّص هذا المسرح لعَرْض المسرحيّات القصيرة التي كتبها السويديّ أوغست ستريندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) وعرض فيها مَحطّات من سيرته الذاتيّة مثل «سوناتا الأشباح» (١٩٠٧) و«الطريق الطويل» (١٩١٠) وغيرها. ومع أنّ ستريندبرغ أطلق على هذه المسرحيّات في حينه اسْم «مسرح الحُجْرة» إلّا أنّ طابَعها الحميميّ كان وراء شُيوع التسمية التي انزلق مَدلولها من شكل المكان* إلى مضمون الأعمال التي تُقدَّم فيه. فقد صارت تسمية المسرح الحميميّ تُطلَق أيضًا على نوع من الدراما البسيكولوجيّة تَدور بين عدد قليل من الشخصيّات في أماكن مُغلَقة، ولها طابَع ذاتيّ وحميميّ لأنّ البَوح هو العُنصر الأساسيّ فيها، وغالبًا ما تكون مُستمَدّة من حياة الكاتب الخاصّة.

يَرى الناقد والكاتب الفرنسيّ جان بيير سارازاك J.P. Sarrazac (١٩٤٦-) في كِتابه «مُستقبَل الدراما» (١٩٨١) أنّ أصول المسرح الحميميّ يُمكن أن تَكْمُن في الدراما البورجوازيّة *Drame bourgeois* التي انتشرت في القرن الثامن عشر، وبعد ذلك الدراما المنزليّة *Drame domestique* التي تَدور حوادثها في صالون مُغلَق وتَطرح عَلاقات عائليّة صعبة، وكذلك في مسرح الحُجْرة* ومسرح الجَيْب* منذ القرن التاسع عشر. كما أنّ امتداداته تَتجلّى في القرن العشرين وتأخذ أشكالًا مُختلِفة أهمّها مسرح الحياة اليوميّة*. ويَرى سارازاك أنّ الدراما الحميميّة تُشكِّل بهذا المَعنى خطًّا أساسيًّا في مَسار المسرح المُعاصِر يَقِف موقِف النقيض ممّا يُطلَق عليه اسْم «مسرح العالَم» الذي يَطرح ويُعالج بمنظور تحليليّ علاقة الإنسان بالعالَم ولا يتوقَّف عند ما يجري داخل النَّفْس البشريّة. وهو ما يَتمثَّل بكلّ اتِّجاهات المسرح الواقعيّ وامتداداته مِثل مسرح الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦).

من الأعمال التي تنتمي إلى المسرح الحميميّ مسرحيّات الكاتب الفرنسيّ شارل ڤيلدراك Ch. Vildrac (١٨٨٢-١٩٧١) الذي يُعَد زعيم حركة الحميميّين اعتبارًا من عام ١٩٢٠، ومنها مسرحيّة «ميشيل أوكلير» (١٩٢٢) ومسرحيّة «مدام بيليار» (١٩٢٦)، وفيها نَجِد شخصيّات قليلة ومواقِف بسيطة وحدثًا له طابَع بسيكولوجيّ بحت.

يُمكن أيضًا أن نَجد بعض ملامح المسرح الحميميّ في مسرحيّات الأميركيّ أوجين أونيل E. O'Neill (١٨٨٨-١٩٥٣) والإيطاليّ لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٨٩٧-١٩٣٦) والفرنسيّة مارغريت دوراس M. Duras (١٩١٤-)، وفي كلّ مسرح العَبَث*، وخاصّة مسرحيّات الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett

(١٩٠٦-١٩٩١).

من منظور مُختلِف، دعا المسرحيّ البولونيّ جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) إلى نوع من الحميميّة في المسرح. والحميميّة لديه تعني التوجُّه إلى عدد مُحدَّد من المُتفرِّجين المُختارين الذين تَكون لديهم القُدرة على التواصُل مع العَرْض وخاصّة على المُستوى الرُّوحيّ في التجرِبة الصُّوفيّة التي يَفترِضها مسرحه (انظر المسرح الفقير).

انظر: مَسرح الحُجرة، مسرح الجَيْب، مسرح الصمت، مسرح الحياة اليوميّة.

■ **مَسْرَح الحَياة اليَوْمِيَّة Theatre of everyday life**

Théâtre du quotidien

تسمية أُطلقت في السبعينات على نوع من النصوص المسرحيّة يَتعرَّض للعَلاقات الاجتماعيّة التي تَتولّد من مَشاكل العمل في المجتمع الصّناعيّ، ويَطرح تَجلّياتها في تفاصيل الحياة اليوميّة، ومن هنا تُفسَّر التسمية.

وُلِد هذا النوع من المسرح في الأساس في ألمانيا في بِداية السبعينات مع كُتّاب مِثل فرانتز كروتز F. Kroetz (١٩٤٦-) وبوتو شتراوس Botho Strauss (١٩٤٤-) وفرنر راينر فاسبيندر W.R. Fasbinder (١٩٤٥-١٩٨٢)، وفي ألمانيا الشرقيّة هاينر موللر Heiner Muller (١٩٢٩-١٩٩٥). وقد عُرف مسرح الحياة اليوميّة في فرنسا أيضًا في نِهاية السبعينات وشَكّل تيّارًا طال الإخراج* والكِتابة مع مسرحيّين أمثال جان بول فينزل J.P. Wenzel (١٩٤٧-) وجاك لاسال J. Lassalle (١٩٣٦-) وميشيل دويتش M. Deutsch (١٩٤٨-) وميشيل فيناڤير M. Vinaver (١٩٢٧-) الذي كتب مجموعة مسرحيّات تدخل في هذا الإطار، وأطلق عليها اسم مَسْرح الحُجْرة*. وقد فَسّر ڤيناڤير هذه التسمية بأنّه لا يُقدِّم في هذا المسرح رُؤية بانوراميّة، وإنّما يَطرح نُتَفًا مُبعثَرة من الأفكار والأصوات والتيمات التي تتناظر وتنسجم كما في موسيقى الحُجرة.

من المُلاحظ أنّ مسرح الحياة اليوميّة هو ظاهرة أوروبيّة بحتة لعَلاقته المُباشرة بنَمَط حياة مُعيَّن، ولهذا فإنّ نصوصه انتشرت بسرعة بين دول أوروبا ولم تُعرف خارجها.

على صعيد الكِتابة، اهتمّ هذا التيّار في البِداية بحياة ما يُصطلَح على تسميته البروليتاريا الرَّثّة Sous prolétariat. ثُمّ توسّعت دائرة الاهتمام لتَشمُل العمّال والعاطلين عن العمل والبورجوازيّين الصغار والكوادر.

يُمكن أن يُعتبر مسرح الحياة اليوميّة امتدادًا للدراما البورجوازيّة *Drame bourgeois* في القرن الثامن عشر، وعلى الأخصّ الدراما المنزليّة *Drame domestique*، وكذلك للدراما الطبيعيّة *Drame naturaliste*، ولبعض أشكال المسرح الواقعيّ بالمَعنى الواسع للكلمة (انظر الدراما). لكن في حين كانت الدراما الطبيعيّة تُصوِّر الوَسَط *Le Milieu* الذي تعيش فيه الشخصيّات، ولا تَهتمّ بتفاصيل الحياة اليوميّة إلّا إذا كانت ضَروريّة لإعطاء صورة دقيقة عن الواقع، فإنّ مسرح الحياة اليوميّة لم يُصوِّر وَسَطًا اجتماعيًّا مُتكاملًا، وإنّما رَكّز على التفاصيل التي تُطرَح بشكل مُبعثَر ولا تَنتظِم في نسيج دراميّ مُتصاعد يَرتكز على صِراع* مُعلَن. من ناحية أخرى، ورغم أنّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) طرح شخصيّات تَقترِب من شخصيّات مسرح الحياة اليوميّة (الإنسان الصغير أو الإنسان العاديّ)، إلّا أنّه ربط التفاصيل التي

قدّمها عن حياتها بالإطار العامّ أو بالمَنظور التاريخيّ. أمّا شخصيّات مسرح الحياة اليوميّة فتبدو وكأنّها موجودة في فَراغ وخارج أيّ سِياق.

أخذ مسرح الحياة اليوميّة شكلًا دراماتورجيًّا مُتميّزًا على مُستوى الكِتابة والإخراج أُطلق عليه اسْم دراماتورجيّة البَعثرة Dramaturgie de la Fragmentation حَسَب تعبير المُخرِج الفرنسيّ جاك لاسال، ذلك أنّ هذا المسرح يَقوم على تصوير الواقع بشكله الفَجّ وبجُزئيّاته من خِلال لوحات مُتتالية. كما أنّ الشخصيّات تَبدو فيه وكأنّها تُولد في بِداية المسرحيّة من الفَراغ. إذ لا يَعرف المُتفرِّج شيئًا عنها، وإنّما يَتعرّف عليها من خِلال الموقِف الذي تعيشه، ولهذا تَغيب فيه المُقدِّمة* التقليديّة في بِداية المسرحيّة (انظر دراميّ/مَلحميّ). هذا النوع من التقطيع*، وهذا الشكل يُذكِّر ببُنية المسرح التعبيريّ (انظر التعبيريّة) والمسرح المَلحميّ*، ويُبرز اختلاف بُنية مسرح الحياة اليوميّة عن بُنية المسرح الدراميّ الذي يَقوم على التطوُّر التصاعديّ للحدث من بِداية إلى ذُروة* فنهاية.

واللوحة التي يَعتمدها مسرح الحياة اليوميّة كشكل تقطيع تُشبه اللوحة المرسومة. كما أنّ تسلسل اللوحات يُذكّر بعمليّة المونتاج Montage السينمائيّة، إذ تكون لكلّ لوحة استقلاليّتها البُنيويّة، لكنّ تراكُم اللوحات يُعطي المعنى العامّ ويُحدِّد إيقاع* العَرْض.

والفضاء* المسرحيّ في اللوحة هو فضاء الفَراغ في البِداية. ثُمّ يَتشكّل كفضاء دراميّ أو كصورة عن العالَم من خِلال العناصر التي تَتوضّع فيه تدريجيًّا كالأغراض وجسد المُمثّل وحركته إلخ، فتكتسب بذلك كثافة دَلاليّة كبيرة. من جانب آخَر فإنّ كلّ عُنصر من هذه العناصر يُوظَّف ليُطوِّر غستوس* اجتماعيّ ما (وعاء الحَساء يُعيد إلى غستوس الطبخ وحركة تَعبئة الأكياس التي تَستمرّ طويلًا وتَتكرّر تُعيد إلى مُمارسة المِهنة داخل المنزل في مسرحيّة «العمل في المنزل» لكروتز).

في دراماتورجيّة البعثرة والفَراغ هذه، يكون للصمت دَورًا دَلاليًّا عاليًا يُعادل دَور الكلام. وهو يُدعم بمؤثِّرات صوتيّة من الحياة اليوميّة (نشرات أخبار يَبثّها المِذياع، صوت تساقُط نِقاط الماء في حوض الغسيل إلخ) وهذا ما يُعطي نوعًا من الاقتصاديّة المُكثّفة التي تُؤثِّر على شكل الأداء* وتُلزِم المُتفرِّج بتفكيك مَعنى كلّ عُنصر على حِدَة.

- ووضع الشخصيّات ضِمن الفضاء الذي تَتحرّك فيه يُعطي إحساسًا بغُربتها عن العالم الذي تعيش فيه. وممّا يُعمِّق هذا الانطباع اللغة المُنمَّطة المليئة بالتعابير الجاهزة (Clichés) التي تستعملها الشخصيّات وتبدو وكأنّها فُرضت عليها فرضًا، وهذا يُذكِّر باللغة التي في مسرحيّات الرومانيّ يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) وفي مسرح العَبَث* بشكل عامّ. وبالتالي فإنّ الجوهريّ يَكمُن فيما لا تستطيع الشخصيّات قوله. من هنا تَبرز أهمِّيّة الصمت* الذي يُعبِّر عن الشَّرْخ بين واقع هذه الشخصيّات والإمكانيّات التي لَديها، وهذا يُذكِّر بمَسرح الروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) أيضًا.

ولا يَفترِض مسرح الحياة اليوميّة عَلاقة تلقٍّ مُشابِهة لما يَحصُل في المسرح الدراميّ الذي يَقوم على التمثُّل* والتطهير*. فهو يَخلُق عَلاقة مُتفرِّدة مع الواقع من خلال تغريبه والتأكيد على المسرحة*. ذلك أنّ كلّ العناصر التي تُستخدم

في هذا المسرح هي من الواقع، لكنّ أسلوب استخدامها يُبرزها كعناصر دَلاليّة عالية الكثافة بحيث تَتطلّب من المتلقّي قراءة خاصّة ممّا يَنفي الإيهام*.

- على الرغم من أنّ هذا التيّار لا يُعتبَر من أشكال المسرح السياسيّ*، بل قد يَبدو للوهلة الأولى أنّه يُعمِّق الهُوّة ما بين الحياة اليوميّة وحركة التاريخ، إلّا أنّ ذلك لا يَنفي عَلاقته الوثيقة بالواقع من خلال نوعيّة الشخصيّات والمواضيع التي يَطرحها. ويُمكن اعتبار الحالة المطروحة في كلّ عمل نَموذجًا مُصغَّرًا للمجتمع.
- وعلى الرغم من أنّ هذا المسرح لا يُحاول إثبات شيء ما بشكل مُباشَر، ويَنفي عن نَفْسه أيّ بُعد تعليميّ، إلّا أنّ بُنيته الدراماتورجيّة تُؤدّي بالنهاية إلى إثارة المُتفرِّج وحَثّه على طرح تساؤلات حول أشياء تَعوّد عليها في حياته حتى أصبحت من البديهيّات.
- وعلى الرغم من أنّ مسرح الحياة اليوميّة يُعطي إمكانيّة طرح تساؤلات إلّا أنّه لا يُقدِّم أجوبة، ولا يُعطي أيّ أُفُق لإمكانيّة تَغيير الواقع، خاصّة وأنّ بُنية هذا المسرح تَقوم على التكرار وعلى العودة في النهاية إلى نُقطة البداية. كما أنّ شخصيّاته والمواقف التي يَطرحها تبدو وكأنّها تعيش جُمودًا ما يَعزِلها عن الصيرورة التاريخيّة. وهذه النظرة التشاؤميّة هي التي تُولِّد الشعور المأساويّ* ممّا يَجعل من مسرح الحياة اليوميّة أحد الأشكال المُعاصِرة للمأساويّة في التراجيديا*.

من أهمّ أعمال مسرح الحياة اليوميّة:

- فرانتز كزافييه كروتز: «العمل في المنزل» (١٩٦٩) التي أخرجها الفرنسيّ جاك لاسال عام ١٩٧٧ و«كونسير حسب الطلب» (١٩٧١) و«النمسا العليا» التي قُدِّمت على المسرح عام ١٩٧٢.
- ميشيل ڤيناڤير: «طلب التوظيف» (١٩٧٣)، و«نينا شيء آخر» التي أخرجها جاك لاسال في ١٩٧٨.
- جان بول ڤنزيل: «تدريب البطل قبل السِّباق» (١٩٧٥) و«بعيدًا عن هاغوندانج» التي أخرجها باتريس شيرو P. Chéreau (١٩٤٤–) عام ١٩٧٦.
- راينر فاسبيندر: «الدموع المُرّة لبيترافون كانت» (١٩٧١) وقد قام فاسبندر بإخراجها أيضًا.

■ المَسْرَح الدّائِريّ Theatre in the round

Théâtre en rond

شكّل سينوغرافي لمسرح يَكون فيه حَيِّز اللّعِب *Aire de jeu* على شكل حَلْقة أو حَلَبة Arène أو مِنْبَر Podium أو مِنصّة مُؤقّتة Tréteaux يَنتظِم المُتفرِّجون حولها من كافّة الجِهات. أمّا تسمية المسرح نِصف الدائريّ Semi-arena theatre, Théâtre demi-circulaire، فتدلّ على ترتيب مَعماريّ فيه مُدرَّجات Amphithéâtre تُحيط بالخشبة من جِهاتها الثلاثة (Amphi باليونانيّة تعني على الجانبين).

يُعَد المسرح الدائريّ في حَدّه الأقصى نقيض مسرح العُلبة الإيطاليّة* لأنّه يَفترض طبيعة تَلَقٍّ تَختلِف عن عَلاقة المُجابَهة بين الخشبة* والصالة* في العُلبة الإيطاليّة. وقد اعتبر الباحث الفرنسيّ إتيين سوريو E. Souriau أنّ الإطارين الأساسيّين لشكل المكان في المسرح الغربيّ عَبر تاريخه هُما الكُرويّ والمُكعّب Le Cube et la Sphère، وأنّ عَلاقة الفُرْجة التي تنشأ في هذين الشكلين هي نَموذج يَختزِل عَلاقة

الإنسان بالعالَم: فالكُرويّ (ويمكن تصنيف المسرح الدائريّ ضِمنه) يَفترض وجود المُتفرِّج داخل العالَم المُصوَّر، ويكون فيه حَيِّز الفُرْجة وحَيِّز الأداء مُتداخِلَيْن لا فصل بينهما بحيث يَتحوَّل العَرْض إلى ما يُشبه الاحتفال*. أمّا المُكعَّب فيَفترض انفصال المكان إلى حَيِّزين، ووجود المُتفرِّج مُقابل العالَم المُصوَّر، أي في عَلاقة ابتعاد عمّا يراه وانفصال عنه (انظر الخشبة والصالة، المكان المسرحيّ).

يُمكن اعتبار المسرح الدائريّ الشكل الأقدم للفُرجة *Le Spectaculaire*. فهو معروف عَبر التاريخ في كلّ الحَضارات ونَجِده في أشكال فُرجة* مُتعدِّدة مثل السيرك* والمُباريات الرياضيّة والعُروض الشَّعبيّة في الأسواق والساحات العامّة. وقد تَمّت العودة إليه في القرن العشرين لتغيير منظور الرُّؤية وتعديل وضع المُتفرِّج* بالنسبة للعَرْض المسرحيّ بهدف خلق شَكل تَلَقٍّ جديد. وقد أخذ هذا الشكل السينوغرافي في المسرح الحديث شكل خشبة دائريّة أو بَيضويّة وأحيانًا مُربَّعة يَنتظِم المُتفرِّجون حولها وُقوفًا أو جُلوسًا في مُدرَّجات.

تُعتبر «كُتب العَمارة العَشَرة Les dix livres d'architecture»، وهي دراسة قام بها المَعماريّ الرومانيّ ڤيتروڤ Vitruve (٨٨ق.م-٢٦م) في القرن الأوّل الميلادي أقدم ما كُتب نظريًّا حول الشكل الدائريّ في المسرح. وقد ساد الشكل الدائريّ ونصف الدائريّ في كلّ عُروض مسرح الهواء الطَّلْق* في أوروبا في القرون الوسطى مِثل عُروض المسرح الدينيّ*، وعُروض مسرح الأسواق*. ثُمّ انحسر مع انتشار شكل العُلْبة الإيطاليّة منذ نهاية القرن السادس عشر. عاد هذا الشكل للظهور في نهاية القرن التاسع عشر كخِيارٍ واعٍ ضِمن الرغبة في تقديم العُروض لجُمهور* واسع، ومع الرغبة في تعديل شكل التلقّي، وهذا ما دعا إليه وحقَّقه الألمانيّ ريتشارد ڤاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣)، والنمساويّ ماكس راينهارت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣)، والمُخرِجان الفرنسيّان فيرمان جيميه F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) وأورليان لونية بو A. Lugné Poe (١٨٦٩-١٩٤٠)، والسويسريّ آدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨)، ومُخرِجو المسرح المُستقبَليّ (انظر المستقبليّة والمسرح)، وكلّ الذين اعتَبروا السيرك نَموذجًا لتحقيق شكل فُرجة شَعبيّة.

اكتسب شكل المسرح الدائريّ تسميات عديدة في مناطق مُختلِفة من العالَم فهناك مسرح الحَلْبة *Théâtre de l'Arène* (من كلمة Arena التي تعني الرَّمْل) لأنّه يُشبه حَلَبة المُصارعة أو حَلَبة السيرك، وهي تسمية شائعة تَبنَّتها فِرَق مسرحيّة وتوجُّهات مسرحيّة مُتعدِّدة مِثل فرقة «مسرح الحَلَبة» للمسرحيّ أوغستو بول A. Boal (١٩٣١-) في أمريكا اللّاتينيّة.

هناك أيضًا في التقاليد العربيّة، وخاصّة في المجتمعات الزراعيّة ما يُسمى الحَلْقة ***Halqa*** وفيها يَتحلَّق المُتفرِّجون على شكل دائرة حول المدّاح أو الراوي أو العَرْض في أيّ مكان في المدينة أو القرية، وخاصّة في سهرات السَّمَر في ليالي الحَصاد (انظر السامر). والحَلْقة من الأشكال التي تَبنّاها المسرح العربيّ التجريبيّ الحديث لأنّها مُستمَدّة من تقاليد الفُرْجة في المِنطقة، وهذا ما نَجده في بعض عُروض المُخرِج المغربيّ الطيب الصديقي (١٩٣٧-) والجزائريّ عبد القادر علّولة (١٩٢٩-١٩٩٤).

وللعرض المسرحيّ في شكل المسرح الدائريّ طبيعة خاصّة تتميَّز بالعناصر التالية:

- الخشبة في المسرح الدائريّ مِنصّة مفتوحة غير مُجهَّزة بكواليس*.
- الأداء* في المسرح الدائريّ هو الركيزة الأساسيّة في العَرْض. وهو غالبًا أداء له طابَع لَعِبيّ يُبرز المسْرَحَة* (انظر اللعب والمسرح). لذلك فإنّ المُتفرِّج يُتابعه أكثر من مُتابعته للحدث، ممّا يَمنع دخوله في عالم الإيهام*.
- يَغيب الديكور* المُشيَّد والإيهاميّ في المسرح الدائريّ، في حين يُستخدم الأكسسوار* بشكل دَلاليّ أو يَتِمّ التعامُل مع الفَراغ بشكل يُعطي حَيِّزًا أكبر للحركة*، خاصّة وأنّ المُمثِّل لا يتقيّد بالتوجُّه إلى مُتفرِّج موجود في مواجهة الخشبة كما هو الحال في العُلبة الإيطاليّة. واستخدام الإضاءة* الصّناعيّة فيه محدود لأن العُروض تَتِمّ غالبًا في النهار.

على الصعيد الدراماتورجيّ، يَتناسب هذا الشكل المكانيّ مع أنواع كِتابة مُعيَّنة تَقوم على كسر الإيهام والتعامُل المُباشَر مع الجُمهور*. وقد اعتمده عدد من المُخرِجين المُعاصِرين كالإنجليزيّ بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) الذي اعتاد تقديم عُروضه في مسرح له شكل دائريّ هو Les Bouffes du Nord في باريس، والفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) في بعض عُروضها.

انظر: المكان المسرحيّ، السينوغرافيا، العُلبة الإيطاليّة، الخشبة والصالة، المَسرح الدائريّ.

■ **المَسْرَح داخِل المَسْرَح** **Play within the play**

Théâtre dans le théâtre

أسلوب دراميّ يَقوم على إدخال مسرحيّة داخل مسرحيّة بغَضّ النظر عن حجم أيّ من المسرحيّتين، وبغَضّ النظر عن طبيعة العَلاقة بينهما. يُؤدّي ذلك إلى بُنية مُركّبة فيها حدثَيْن أو حِكايتَيْن تَتوضّعان ضِمن مكانين وزمانين مُتباينين تِبعًا للحالة التي تَعرِضها المسرحيّة.

والواقع أنّه لا يوجد نَموذج مُحدَّد يَحكُم بُنية المسرح داخل المسرح إذ توجَد في تاريخ المسرح تنويعات عديدة لهذا الأسلوب.

في الصِّيغة النَّموذجيّة والأكثر وضوحًا، يَتحقَّق المسرح داخل المسرح عندما يَحصُل نوع من القَطع الدراميّ في لحظة مُعيَّنة من الحدث الأساسيّ (المسرحيّة ١) يُؤدّي إلى تحوُّل المُمثِّل*/ الشخصيّة* إلى مُتفرِّج يُشاهد أمامه عَرضًا ما (المسرحيّة ٢)، وإلى جعل الخشبة تنقسم إلى حَيِّزين مَكانيّين هُما حَيِّز اللَّعِب ***Aire de jeu*** وحَيِّز الفُرْجة. أي إنّ الخشبة بحَدِّ ذاتها تَتحوَّل إلى صالة* وخشبة* ممّا يَجعل المُتفرِّج* الأصليّ يرى أمامه على المسرح صورة لوضعه كمُتفرِّج ولجوهر العَلاقة المسرحيّة وللفُرْجة بكافّة أبعادها.

لكنّ نسبة الفصل أو التداخُل بين حَدَثَيْن وزمانين ومكانين تَختلِف، وبالتالي يَختلِف المَعنى الذي يأخذه هذا التداخُل. إذ يُمكن أن تكون المسرحيّة الثانية مُرتبِطة عُضويًا بالمسرحيّة الأولى بحيث تَطرحان معًا حالتين مُتوازيتين أو مُتناقضتين تمامًا (في مسرحيّة «هاملت» للإنجليزيّ وليم شكسبير **W. Shakespeare** (١٥٦٤-١٦١٦) يَكون موضوع المسرحيّة التي يَطلُب هاملت من المُمثِّلين تَقديمها أمام المَلِك عَرْضًا لِقصّة مقتل أبيه على يد المَلِك نفسه)، ويُمكن أن يُؤدّي ذلك إلى نوع من التراكُب المُتكرِّر للعناصر التي تتشابه وتتكامل، وهو ما يطلق عليه في لغة النقد اسْم **Mise en abyme** (في مسرحيّة «افتتاحيّة فرساي» للفرنسيّ موليير

Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) يُؤدّي موليير المُمثِّل دَور موليير المُمثِّل الذي يَلعب دَور مِركيز). في حالة ثانية تكون المسرحيّة الأولى مُجرَّد إطار لتقديم المسرحيّة الأساسيّة (في الفصل الأوّل من مسرحيّة الإيهام المسرحيّ للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤)، يَقوم الساحر في الفصل الأول بتحضير مَشهد سِحريّ يَعرِضه أمام الأب، وهذا المشهد هو الجُزء الأساسيّ من الحدث ويَمتدّ من الفصل الثاني حتى نهاية الرابع، وتنتهي المسرحيّة من جديد بالأب وهو يَشكر الساحر على المَشهد الذي قَدّمه). في حالة ثالثة تَطرح كلّ من المسرحيّتين قِصّة مُختلِفة ويُترك للمُتفرِّج إيجاد الرابط بينهما (المسرحيّة التي يَتدرَّب عليها أعضاء الفِرقة في مسرحيّة حُلم مُنتصَف ليلة صيف لشكسبير).

كذلك فإنّ وجود مسرحيّتين مُتداخلتين يُعطي بُعدين زمانيّين يَتفاعلان بالضّرورة ويَخلُقان لُعبة مَرايا تَقطع أحيانًا التسلسُل الدراميّ وتُغرِّب الحدث، أو على العَكس تُؤدّي إلى نوع من التكرار المُحيِّر يَصبّ في نَفس التساؤلات التي يَخلُقها تراكُب الحيِّزين المَكانيين وتراكُب الأدوار. وفي حال شَكّل أحد هذين المُستويين زمن الماضي بالنسبة للآخر، تُصبح عمليّة استعادة حدث من الماضي نوعًا من المُحاكمة تُضفي إضاءة جديدة ومُغايِرة عليه (مقتل الأب في هاملت)، أو تَسمح بمُعالجة الحاضر من خِلال إسقاط الماضي عليه.

هذه البُنية المُركَّبة التي تَقوم على الازدواجيّة تَدفع المُتفرِّج بالضّرورة لطرح تساؤلات حول آليّة تركيب المَسرح وتأثيره على المُتلقّي وجوهر الفُرْجة *Le Spectaculaire*، أي حول العَلاقة بين المسرح والحياة وبين الوهم والحقيقة.

والواقع أنّ المسرح داخل المسرح يَخرِق عَلاقة الفُرْجة التقليديّة التي تُبنى على الإيهام* وعلى تَقمُّص المُمثِّل للشخصيّة، وعلى الفصل بين المُمثِّل والمُتفرِّج. فالمُمثِّل في هذه البُنية يَبتعد عن الدَّور* الذي يُؤدِّيه ويتحوَّل أمام الجُمهور إلى مُتفرِّج. وبالتالي فإنّ الإعلان عن أنّ ما يُقدَّم في المسرحيّة الثانية هو مسرح يُؤدّي إلى المَسْرحة* وكسر الإيهام وتحقيق الإنكار*، كما يَحصُل في حالة الحُلم داخل الحُلم. وقد استثمر الكُتّاب كلّ هذه الأبعاد فجاءت بُنية المسرح داخل المسرح في كتاباتهم إمّا على شكل تنكُّر وتَقنُّع ولُعبة تبادُل للأدوار كما في مسرحيّات الفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) «الزنوج» و«البلكون» و«الخادمات»، أو على شكل عَلاقة بين الحُلم والواقع كما في مسرحيّة «الحياة حلم» للإسباني كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١)، أو على شكل طرح قِصّة مُمثِّلين يُحضّرون ويُقدّمون عَرْضًا مسرحيًّا كما في مسرحيّة «الإيهام المسرحيّ» لكورني، وفي مسرحيّة «ست شخصيّات تبحث عن مُؤلِّف» للإيطاليّ لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦).

عُرفت هذه البُنية منذ القديم في المسرح الشرقيّ* التقليديّ، وعلى الأخصّ في مسرح النو* حيث يُشكِّل السَّرْد* إطارًا يَحتوي ما هو دراميّ، وحيث تُقدَّم بعض الأحداث على شكل حُلم أو ذكريات لشخصيّات موجودة على الخشبة.

في المسرح الغربيّ ظهرت وانتشرت هذه البُنية مع سيطرة جَماليّات الباروك* اعتبارًا من القرن السادس عشر. ويُمكن تفسير ذلك كنتيجة لتغيُّر الثوابت في العِلم والمعرفة (اكتشاف العالم الجديد وفرضيّة أنّ الأرض كُروية)، وظهور الفكر التشكيكيّ وعدم القَناعة بمِصداقيّة ما هو

ملموس وما يُدرَك بالحواسّ، وسيطرة اللّاعقلانيّة واللجوء إلى التحوُّل والتنكُّر كموقف من العالَم، بالإضافة إلى التغيُّرات التي أحدثتها النظرة الدينيّة والفلسفيّة للعالَم الذي اعتُبر «مسرحًا كبيرًا يَلعب كلّ إنسان فيه دَورًا» كما جاء في مسرحيّة «كوميديا الأخطاء» للإنجليزيّ وليم شكسبير، وللحياة التي افتُرض أنّها مُجرَّد حُلم لا نعرف متى نَستيقظ منه، كما في مسرحيّة «الحياة حلم» لكالديرون ومسرحيّة «حلم مُنتَصف ليلة صيف» لشكسبير. كما يُمكن أن نُفسِّر انتشار هذه البُنية في المسرح بالرّغبة بالتنويع وتشويق المُتفرِّج وإبهاره وتَعقيد الأمور المَطروحة عليه، بالإضافة إلى طرح تساؤلات جَذريّة حول الفنّ المسرحيّ ونوعيّته وبُنيته مُقارَنة مع الواقع كما في مسرحيّة «مسرحيّة المُمثِّلين» للفرنسيّ جورج دو سكوديري G. Scudéry (١٦٠١-١٦٦٧). وقد عَرفت هذه البُنية الدراميّة انتشارًا واسعًا لَدى كُتّاب العصر الإليزابثيّ وعلى الأخصّ في تراجيديا الانتقام*.

أوّل مسرحيّة ظهرت فيها هذه البُنية هي «التراجيديا الإسبانيّة» (١٥٨٧) للإنجليزيّ توماس كيد T. Kyd (١٥٥٨-١٥٩٤). كما نَجدها لَدى كُتّاب العصر الذهبيّ الإسبانيّ. وقد انحسرت بشكل ملحوظ عند سيطرة الكلاسيكيّة* التي فَرضت رُؤية واضحة ومُتجانِسة للعالَم تَمّ التعبير عنها من خِلال فَرْض قاعدة مُشابَهة الحقيقة* وقاعدة الوَحَدات الثلاث* (وَحدة الفعل ووَحدة المكان والزمان)، وهو ما يَتناقض بُنيويًّا مع صِيغة المسرح داخل المسرح.

في العصر الحديث، وبسبب عودة نفس الظروف الموضوعيّة التي رافقت تشكُّل جَماليّة الباروك، هناك عودة ملحوظة إلى بُنية المسرح داخل المسرح بشكل واعٍ. تُعتبر مسرحيّة «ستّ شخصيّات تَبحث عن مؤلِّف» لبيراندللو من أهمّ الأمثلة على هذه البُنية في المسرح الحديث لأنّها تطرح تساؤلات حول العَلاقة بين عالَم الواقع وعالَم الوهم، وبين الشخصيّة والدَّور، وحول آليّة تكوُّن العمل المسرحيّ. كما أنّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) استَخدم هذه الصّيغة كوسيلة لتحقيق التغريب* ولمُحاكمة الحدث. وقد استُخدمت في كثير من المسرحيّات المُعاصِرة للتأكيد على المَسْرحة كما في مسرحيّة «النمثل سترندبرج» للسويسريّ فريدريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٠)، ومسرحيّة «سيرة حياة: لُعبة» (١٩٦٧) للسويسريّ ماكس فريش (١٩١١-١٩٩١)، وفي مسرحيّة «النورس» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) لكونها تَقوم على أداء الشخصيّات أدوارًا تمثيليّة تَجعل الحدود بين الوهم والحقيقة هَشّة وصَعبة التمييز.

استثمر الإخراج الحديث هذه البُنية في تحقيق الإنكار عن طريق التركيز على المسرحة على صعيد الأسلوب. ففي عرض مسرحيّة «الملك لير» لشكسبير من إخراج الفرنسيّ برنار سوبيل B. Sobel (١٩٣٦-) أُلغيت الكواليس بحيث يَرى المُتفرِّج المُمثِّلين وهم يَستعدّون لأداء أدوارهم على خشبة المسرح، أو يَتفرَّجون على زُملائهم وهم يُؤدّون أدوارهم، وفي ذلك استعادة لتقاليد العَرْض الإليزابثيّ. وقد كان لهذا التعديل دَوره في تحقيق التغريب.

في المسرح العربيّ، استُخدمت بُنية المسرح داخل المسرح في كثير من الأعمال بَدءًا من مرحلة الروّاد وحتى يومنا هذا، وقد كان ذلك وسيلة لطرح تساؤلات حول الفنّ المسرحيّ بحدّ ذاته، ولطرح رُؤية نقديّة حول الحاضر من خِلال مُحاكمة الماضي، وللتجريب*. ففي مسرحيّة

«الست جنفيف» لجورج دخول نجد سُخرية من المسرح الجادّ، وفي مسرحيّة «موليير مصر وما يقاسيه» (١٩١٢) ليعقوب صنوع (١٨٢٩-١٩١٢)، نَجد ضِمن الحدث استعراضًا للتجارِب التي تَعَرَّض لها المُؤلِّف أثناء عمله في المسرح. ولذلك تُعتبر مَرجِعًا تاريخيًّا عن مسرح صنوع. وقد استَمدَّها المُؤلِّف من مسرحيّة «افتتاحيّة فرساي» لموليير. وفي مسرحيّة «يا بهية وخبريني» (١٩٦٨) للمصريّ نجيب سرور (١٩٣٢-١٩٧٨)، تتناول المسرحيّة عَلاقة المُؤلِّف بالمُخرِج* والصِّراع الذي يَقوم بينهما نتيجة القِراءات المُختلِفة للنصّ الذي كتبه سرور سابقًا وهو «آه يا ليل يا قمر» حيث يُريد المُخرِج استخدام الأساليب الأوروبيّة الحديثة في الإخراج*، فيَرفض المُؤلِّف لرَغبته في جذب جُمهور الفلّاحين. وفي مسرحيّة «طلوع الروح» (١٩٧٧) للمصريّ زكي عمر، يُعالِج الكاتب مُشكلة الكتابة للمسرح والتعامُل مع السيرة الشَّعبيَّة. كذلك استخدم توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) هذه البُنية في مسرحيّة «الطعام لكل فم» (١٩٦٣) لتجريب طريقة جديدة في كتابة المسرح.

كذلك لجأ كثير من الكُتّاب والمُخرِجين العرب إلى بُنية المسرح داخل المسرح ليُقدِّموا حَدَثًا من الماضي يُشكِّل نوعًا من الإسقاط على الحاضر، وذلك لاستقراء دُروس التاريخ ولقول ما لا يُمكن قوله مُباشَرة كما في مسرحيّة «مُغامرة رأس المملوك جابر» للسوريّ سعدالله ونوس (١٩٤١-) ومسرحيّة «المُمثِّلون يَتراشقون الحِجارة» للسوريّ فرحان بلبل (١٩٣٧-). وفي كلّ الأحوال يُمكن تفسير شيوع هذه الصِّيغة في المسرح العربيّ بكونها سمحت للكُتّاب والمخرِجين أن يُوضّعوا الحدث الدراميّ ضِمن قالَب مُستمَدّ من التُّراث (الحَكواتي* في المَقهى، السامر*) حيث يُشكِّل السَّرد إطارًا لطرح ما هو دراميّ.

انظر: الباروك، المسرحة، الإنكار.

■ المَسْرَح الشّامِل — Total theatre

Théâtre Total

تسمية تُعبِّر عن مسرح يَجمَع بين فنون مُتنوِّعة سَمعيّة وبَصريّة كالرقص والغِناء والموسيقى والديكور* والحركة* والإضاءة* والألوان، وهو بذلك يُتوجَّه إلى كلّ الحواسّ معًا. وقد تُرجمت التسمية في اللغة العربيّة إلى المسرح الكامل أحيانًا.

اهتمّ مهندسو الباوهاوس **Bauhaus** في ألمانيا بتصميم مَسارح تَصلُح لهذا النوع من العُروض، وأهمّها النَّموذج الذي صَمّمه السينوغراف الألمانيّ والتر غروبيوس **W. Gropius** (١٨٨٣-١٩٦٩) للمُخرج الألمانيّ إروين بيسكاتور **E. Piscator** (١٨٩٣-١٩٦٦).

جَدير بالذِّكر أنّ الفصل بين الفنون هو ظاهرة أوروبيّة وطارئة دامت من القرن السابع عشر وحتى نهاية القرن التاسع عشر. فالمسرح اليونانيّ القديم جَمَع ما بين الرقص والأناشيد والدراما، والمسرح الشرقيّ* التقليديّ لا زال حتى اليوم يَجمع بين نُظُم فنّيّة مُتعدّدة. كما أنّ المسرح المُعاصِر يَشهد اليوم تَوجُّهًا نحو الجَمْع بين الفنون المُختلِفة.

اعتبارًا من القرن التاسع عشر في أوروبا، ظهرت أصوات نادت بتحقيق المسرح الشامل والجَمْع بين فنون مُتعدِّدة في المسرح. وقد كان هذا الموقف رَدّة فعل على وضع المسرح السائد في أوروبا آنذاك، والذي يُعطي الأولويّة للكلمة وللنصّ على حِساب العَرْض ومُكوِّناته.

من أهمّ الذين نادوا بمسرح شامل على الصعيد النظريّ والعَمَليّ الفيلسوف الألمانيّ فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠)، والموسيقيّ الألمانيّ ريتشارد ڤاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣).

- اتّخذ نيتشه موقفًا من الشكل السائد في المسرح الغربيّ في زمنه واعتَبر أنّ المسرح في أصوله اليونانيّة كان يَجمع بين فنون مُتعدّدة، وهذا ما لم يَعرفه الغربيّون لأنّهم لم يَتعرّفوا على هذا المسرح إلّا كأدب. وبذلك ساهموا في انحطاط المسرح الذي اعتَبروه جنسًا أدبيًّا. كذلك اعتَبر نيتشه أنّ فصل الأنواع الفنّيّة إلى غِنائيّة ودراميّة وراقصة أدّى بالنتيجة إلى خلق فَصْل كامل في نوعيّة الجُمهور* الذي يَرتاد كلّ نوع من هذه الأنواع، بينما كان المسرح اليونانيّ مسرح مدينة أي يَتوجّه لكلّ الناس.
- طرح ڤاغنر نَظريّته حول اجتماع الفنون في كتابه «العمل الفنّيّ المُستقبليّ» *Gesamtkunstwerk* الذي كتبه بين عامي ١٨٥٠و١٨٥١، وصاغ فيه نظريّة مُتكاملة حول العَرْض المسرحيّ وبُنية العمل الدراميّ، وطبيعة الجُمهور الذي يَتوجّه العَرْض إليه. فقد اقترح ڤاغنر دراما المُستقبَل التي تقوم على تناسُق ومُساهمة كلّ الفنون، إذ اعتبر أنّ المستقبل لن يكون للموسيقى وحدها أو للأنواع الأدبيّة كلّ على حِدَة وإنّما لاجتماع هذه الفنون معًا بحيث تؤثّر بشكل مُشترَك على الجُمهور.

كان لنظرية ڤاغنر تأثيرها على المسرح والشِّعر والأدب والموسيقى. فقد وَجدت التيّارات المُجدِّدة في المسرح في نظريّة اجتماع الفنون مُبرِّرًا لنشوئها واستمرارها. لكن في حين تَبنّى بعض الفنّانين والمُنظّرين مفهوم ڤاغنر، ذهب بعضهم الآخر أبعد منه، أو استخدموا فِكرته لتحقيق هدف مُغاير. وفي كلّ الأحوال فإنّ تَبنّي مفهوم المسرح الشامل كان يَنبُع غالبًا من الرغبة في الابتعاد عن سُلطة النصّ والكلام في المسرح، وإعطاء الأولويّة للحركة وغيرها من العناصر البَصريّة.

فقد دعت الرّمزيّة* لانصهار كلّ الفنون معًا أو لتحقيق التبادُل الوظيفيّ بينها بحيث تَتشابك وتتداخل في تأثيرها على المُتفرِّج*. لكنّ انصهار الفنون معًا يَختلف عن مفهوم اجتماعها الذي يُشكِّل أساس نظريّة ڤاغنر.

من جهة أخرى فإنّ نظريّة ڤاغنر قامت لتحقيق الإيهام* في المسرح في حين أنّ الكثير من المسرحيّين استندوا إليها لكسر الإيهام وتحقيق المسرحة*. من هؤلاء المُنظِّر الألمانيّ جورج فوش G. Fuchs (١٨٦٨-١٩٤٩) الذي دعا إلى إعادة مَسْرَحَة المسرح، والمُخرِج الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Graig (١٨٧٢-١٩٦٦) الذي هدف هو الآخر إلى تحقيق المسْرحة المُعلنة، والمُخرِج السويسريّ آدولف آبيا A. Appia (١٨٦٣-١٩٣٨) الذي كتب كِتابًا أسماه «إخراج الدراما الڤاغنرية» عام ١٨٩٥، واعتبر المسرح فنًّا شاملًا، لكنّه استَبدل العناصر التي يُمكن أن تَخلُق الإيهام بعناصر تُبرز المسْرحة.

هناك من استَند إلى نظريّة المسرح الشامل بمَنظور آخَر.. فقد دعا الشاعر الفرنسيّ غيوم أبولينير G. Appollinaire (١٨٨٠-١٩١٨) إلى إدخال الرسم والفُنون التشكيليّة على المسرح لإغنائه، كما أنّ المسرحيّ الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) دعا إلى إدخال وسائل تعبيريّة مُتعدّدة لإعادة الطابَع الاحتفاليّ

إلى المسرح، وللتوصُّل إلى تحقيق النشوَة أو الوَجْد *Transe* (انظر احتفاليّ/ طَقْسيّ - مسرح).

يُعدّ المُخرِج الفرنسيّ جان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٣) أوّل من استخدم هذا مفهوم المَسرح الشامل على المُستوى الإخراجيّ، إذ اعتَبر أنّ الديكور والأكسسوار* والموسيقى ليست إطارًا للعَرْض وإنّما من صُلب مُكوِّناته.

كذلك فإنّ المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) استخدم في مسرحه نُظُمًا فنّيّة مُتعدِّدة واعتبرها كُلّها من العناصر الدَّلاليّة في المسرح.

أمّا المُخرِج الألمانيّ بيسكاتور الذي عَمِل مع غروبيوس فقد أطلق مُصطَلح مسرح الشُّموليّة على المسرح المَلحميّ* بمَنظور إيديولوجيّ وجَماليّ. وقد قصد هذا التغيير في التسمية لتمييز مفهومه عن المفهوم الڤاغنريّ.

في العالَم العربيّ كان المسرح في بِداياته نوعًا من المسرح الشامل لأنّه جَمَع بين الغِناء والموسيقى والنصّ المسرحيّ، وهذا ما استمرّ لاحقًا في تقاليد المسرح الغِنائيّ*، في حين أخذ المسرح الدراميّ نَفْس توجُّه المسرح الغربيّ نحو إعطاء الأولويّة للنصّ وللكلمة.

في المسرح العربيّ المُعاصِر، هناك توجُّه واضح لإدخال الرقص والغِناء المُستمَدَّيْن من الموروث الشَّعبيّ أو من الفنون العالميّة في العَرْض المسرحيّ، وتوظيفها بشكل دراميّ. ومن الأمثلة على ذلك عَرْض «معركة وادي المخازن أو الملوك الثلاثة» الذي قَدَّمه المسرحيّ المغربيّ الطيب صديقي (١٩٣٧-) في عام ١٩٦٤ في مَلعب الفتح في مدينة الرّبَاط وأدخل فيه مَشاهد رقصات شَعبيّة كثيرة عربيّة وبربريّة على الخيول والجِمال أدّتها فِرَق شَعبيّة أصيلة، وعَرْض «يا إسكندريه بحرك عجايب» الذي أخرجه اللبنانيّ يعقوب الشدراوي (١٩٣٤-) عام ١٩٩٥ وأدخل فيه رَقَصات الباليه*، وعَرْض «غزير الليل» الذي قَدَّمه المصريّ حسن الجريتلي (١٩٤٨-) وأدخل فيه المَوّال الشَّعبيّ والموسيقى والرَّقَصات الصعيديّة.

انظر: الموسيقى والمَسرح، الرسم والمَسرح، المَسرح الغِنائيّ.

■ **مَسْرَح الصَّمْت** **Theatre of silence**

Théâtre du silence

تسمية أُطلقت بالأساس على بعض مسرحيّات المُؤلِّف البلجيكيّ موريس ماترلنك M. Maeterlinck (١٨٦٣-١٩٤٩). ثم صار مسرح الصَّمْت توجُّهًا مسرحيًّا تزامَن مع ظهور الطبيعيّة*، وارتَبط بالرمزيّة*. وقد أُطلق اسْم مسرح ما لا يُقال Théâtre de l'inexprimé على بعض تَجلّيات مسرح الصمت في فترة ما بعد الحرب العالميّة الأولى في فرنسا حيث تحوَّل إلى ما يُشبه المدرسة جَمعت كُتّابًا يُنادون بمسرح غير تقليديّ وآخرون يَنتمون إلى المسرح الرمزيّ.

تتلخّص الفكرة الأساسيّة لمسرح الصمت في إفساح المَجال مسرحيًّا لما لا يُمكن التعبير عنه بالكلام من خلال استخدام الصمت* استخدامًا دَلاليًّا بحيث لا يَكون المَعنى في الحِوار* الظاهريّ وإنّما في باطن النصّ. كما أنّ الجُمل القصيرة في النصّ تبدو مُبعثَرة من خلال الصمت الذي يَتخلّلها والذي يُمكن أن يَكون أساس الموقِف الدراميّ.

وما لا يُقال في هذا المسرح يُشكِّل عُمق ومَكنونات الشخصيّات ويُعادِل في الأهمّيّة الحِوار الملفوظ، وهذا ما يَدفع المُتفرِّج

لاستكمال النصّ ومَلْء الفَراغات الموجودة فيه وإيجاد المعاني المفقودة.

من النصوص الهامّة حول مسرح الصمت الدِّراسة النظريّة التي كَتبها ماترلنك بعنوان «المأساويّ اليوم» (١٨٩٤)، والمسرحيّة التي كتبها باسْم «العميان» (١٨٩٠). كذلك فإنّ الكاتب الفرنسيّ جان جاك برنار J.J. Bernard (١٨٨٨-١٩٧٣) ألّف ضِمن هذا التوجّه مسرحيّة «مارتين» (١٩٣٣) التي أخرجها الفرنسيّ غاستون باتي G. Baty (١٨٨٥-١٩٥٢) ومسرحيّة «ربيع الآخرين» (١٩٣٤) التي أخرجها الفرنسيّ أورليان لونيه بو A. Lugé-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠).

على الرغم من أنّ مسرح الروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) لا يُصنَّف ضِمن مسرح الصمت، إلّا أنّ الصمت فيه يأخذ نَفْس المَنحى الدِّلاليّ.

على مُستوى العَرْض، لاقى هذا التوجُّه أصداءً له في المَنحى التجريبيّ الذي أخذه الإخراج* المسرحيّ في بِداية القرن العشرين. فقد وَجد المُخرِج الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) في هذا النوع من المسرح ما يَتلاءم مع نَظرته الدراماتورجيّة القائمة على تشكيلات بَصريّة وحركيّة تُعبِّر عن المَعنى دون اللجوء إلى الكلام. وقد تَصوَّر كريغ في رُؤيته الإخراجيّة وفي بحثه عن شكل فنّي يَستقِلّ تَمامًا عن الأدب أنّه يستطيع تجاوُز النصّ والانتقال إلى العَرْض المَشهديّ البحث من خِلال عُروض أطلق عليها اسْم دراما الصمت *Le drame du silence*.

لم يَكن كريغ يُريد حذف الكلام تمامًا وإنّما إعطاء الأولويّة للعناصر الأخرى البَصريّة المُكوِّنة للعَرْض. وقد تَجلّى ذلك في مسرحيّة «الدَرَج» (١٩٠٥)، وهي تَجرِبة استخدم فيها الديكور* كوسيلة تعبير قائمة بحَدّ ذاتها ولها استقلاليّتها الكاملة. فَقد أعطى لعُنصر الديكور القادر على التحوُّل مَعنى دراميًّا من خِلال تقطيعه للفعل الدراميّ* إلى أربع مراحل تَقوم الشخصيّات في كلّ منها بصعود وهبوط الدَرَج بأشكال مُختلِفة. ومجموعة المراحل تُشكِّل سيناريو* الحِكاية* في هذا العَرْض.

في يومنا هذا لا يَزال لهذا التوجُّه امتدادات منها على سبيل المِثال أعمال المسرحيّ الأمريكيّ روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) التي يُمكن تصنيفها على أنّها من مسرح الصمت أو مسرح الصورة، ونذكر منها عرض «نظرة الأصمّ» (١٩٧١) و«رسالة إلى المَلِكة فيكتوريا» (١٩٧٤) اللّذين قَدَّمهما من خِلال عمله مع الصُّمّ والبُكم، وأراد فيهما تَخطّي الكلام في المسرح واستخدام مُفردات الصورة وتعاقُب الصمت والصُّراخ.

انظر: المَسرح الحَميميّ، الصمت في المَسرح، الرمزيّة.

■ مَسْرَح العَرائِس — Puppet theatre

Théâtre de marionnettes

انظر: الدُّمى (عروض-).

■ مَسْرَح العِصابات — Guerrilla theatre

Théâtre de Guerrilla

كلمة Guerrilla إسبانيّة تَدلّ على أسلوب قِتاليّ عُرِف باسْم العِصابات يَقوم على تشكيل مجموعات قِتاليّة مُتفرِّقة تَختلِف عن الجيش النِّظامي. أمّا تسمية مسرح العصابات فقد ابتدعها المُمثِّل الأمريكيّ بيتر بيرغ P. Berg واستخدَمها للتعبير عن أسلوب مسرحيّ مُستوحى من أسلوب حرب العِصابات يَقوم على مبدأ

انتشار مجموعات متفرّقة من المُمثّلين بين الناس، وتقديم مَشاهد سريعة وخاطفة في أماكن غير مُتوقّعة تَخرُج عن نِطاق العَمارة* المسرحيّة التقليديّة. وقد كان الهدف من هذه العُروض تحريض المُتفرّجين على مُناقشة الموضوع المطروح في المَشهد، والذي يَتعلّق غالبًا بالأحداث الساخنة.

يَقترِب أسلوب مسرح العِصابات من مسرح الجريدة الحيّة* ومن المسرح التحريضيّ* ومن مسرح المُضطهَد*. كما أنّه يَجد أبعاده ضِمن توجُّهات سادت في المسرح الأمريكيّ في الستّينات هَدَفت لإثارة التساؤلات لَدى المُتفرِّج* وإقحامه في عَلاقة مُختلِفة عن عَلاقة الفُرجة التقليديّة مِثل الهابننغ*، أو قامت على ما هو آنيّ وعَرَضيّ لا يَتكرّر ويأخذ في كلّ عَرْض طابَعًا مُختلِفًا مِثل الحدث *Event*.

انظر: مَسرح المُضطهَد.

■ **المَسْرَح العَفْوِيّ** **Spontanest theatre**

Théâtre spontané

تسمية لصِيغة مسرحيّة تَقوم على استحضار حادثة أو واقعة وتقديمها بشكل دراميّ دون تحضير مُسبَق وبنوع من الارتجال*. أيّ إنّ الأساس فيه هو العَفْويّة الخَلّاقة التي تَتولّد خِلال العَرْض وتَجعل منه حَدَثًا عَرَضيًّا لا يَتكرّر وحالةً آنيّة.

من هذا المُنطَلق يُعتبَر المسرح العَفويّ صِيغة مُعاكِسة للمسرح التقليديّ الذي يَقوم على التحضير المُسبَق وعلى إعادة عَرْض شيء ما Re-présentation، وعلى الفصل العُضويّ بين الحياة والمسرح، وبين الجُمهور* والمُمثّل*.

ظَهرت صِيغة هذا المسرح في بِدايات القرن وتطوّرت في اتّجاهات مُتنوّعة ومُختلِفة عن بعضها منها المسرح الوثائقيّ التسجيليّ* والهابننغ* والمسرح التحريضيّ* والبسيكودراما*. وقد اعتمدها الطبيب النفسيّ الهنغاريّ جان لوي مورينو J.L. Moreno في عِلاج بعض الحالات المَرضيّة. إذ ترك لمَرضاه أن يَستحضروا واقعة مُعيَّنة وأن يَطرحوها بشكل عَفويّ ممّا يُساعده على اكتشاف مَواطن الخَلل النفسيّ.

انظر: البسيكودراما.

■ **مَسْرَح الغَضَب** **Theatre of angry young men**

Le Théâtre de la Colère

تسمية مأخوذة من مسرحيّة «أنظر خلفك في غضب» التي ألّفها الكاتب والمُمثّل الإنجليزيّ جون أوسبورن J. Osborn (١٩٣٩-١٩٩٤) عام ١٩٥٦، وكانت تُمثّل احتجاجًا على الظُّروف السيّئة التي خَلّفتها الحرب المُدمِّرة وخاصّة في أوساط الطّبقة الكادحة.

يُعدّ مسرح الغَضَب جُزءًا من حركة الشباب الغاضب التي ظهرت في إنكلترا بعد انتهاء الحرب العالميّة الثانية. وقد صارت تيّارًا يُحاول التجديد على مُستوى الشكل، لكنّه يَقترِب من التيّار الواقعيّ في المضمون. فهو يُعالج مواضيع من صُلب الواقع الاجتماعيّ، ويُقدِّم شخصيّات هامشيّة تُعتَبر مِثالًا على مَفهوم اللّابَطَل *Anti-héros* (انظر البَطَل). وقد استند مسرح أوزبورن على تِقنيّات التغريب* بشكل كبير مِثل استخدام الأغاني واللُّجوء إلى المُحاكاة التهكُّميّة*.

تُعتبر هذه الحركة مُنعطَفًا هامًّا في المسرح البريطانيّ لأنّها كانت فاتحة للتجديد والتجريب* بعد فترة طويلة من الركود دامت من القرن السابع عشر وحتّى العشرين. وقد كان لها

تأثيرها على كُتّاب أمثال آرنولد ڤيسكر A. Wesker (١٩٣٢-) وجون آردن J. Arden (١٩٣٠-) وهارولد بينتر H. Pinter (١٩٣٠-).

■ **المَسْرَح الغِنائيّ** **Lyrical theatre**

Théâtre lyrique

تسمية عامّة تُشكِّل إطارًا لكلّ الأنواع* والأشكال* المسرحيّة التي تَدخل عليها الموسيقى والغِناء. يُطلَق على هذا المسرح عادة المسرح الغِنائيّ، وهي التسمية الأكثر شُيوعًا في العالَم العربيّ.

ومفهوم المسرح الغِنائيّ بهذا المَعنى له عَلاقة بالغِناء والإنشاد، ولا يَرتبط بِصفة الغِنائيّة Lyrisme التي تُستخدم لوصف نوع من الشِّعر الوِجدانيّ.

تَندرج في إطار المسرح الغِنائيّ أنواع عديدة مِثل الأوبرا* والأوبريت* والأوبريت المُضحِكة والأوبرا التهريجيّة* والكوميديا الموسيقيّة* والڤودڤيل* والثارثويللا*، وبعض الأشكال الإستعراضيّة مثل الميوزيك' هول* والكاباريه* والريڤيو* وعَرْض المُنوَّعات*. كذلك تُعتبر أغلب أنواع المسرح الشرقيّ* التقليديّ من أشكال المسرح الغِنائيّ لأنّ الغِناء والموسيقى يُشكّلان عناصر أساسيّة فيها. وتسمية أوبرا بكين* المُستخدَمة في الصين لا تَدلّ على الأوبرا بالمَعنى الغربيّ وإنّما على وجود عُنصر الموسيقى والغِناء، وهذا ما يُميِّزها عن المسرح الكلاميّ الذي دخل إلى الصين في وقت مُتأخِّر.

في العالَم العربيّ حيث دخل المسرح في الجُزء الثاني من القرن التاسع عشر، أفرد الروّاد للمسرح الغِنائيّ مَكانة كبيرة. ومن المُلفِت للنظر أنّ مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) الذي أدخل تقاليد المسرح الغربيّ على العالَم العربيّ عَرَّف به بالشكل التالي في خُطبته التي افتتح بها مسرحيّة البخيل: «تنقسم هذه المراسح إلى مَرتبتين/.../ أحدهما يُسمّونها پروزة، وتنقسم إلى كوميديا ثُمّ إلى دراما وإلى تراجيديا، ويُبرزونها بسيطًا بغير أشعار وغير مُلحَّنة على الآلات والأوتار، وثانيهما تُسمّى عندهم أوبرة وتنقسم نظير تلك إلى عَبوسة ومُحزِنة ومُزهِرة، وهي التي في فَلَك الموسيقى مُقمِرة/.../ إنّ الثانية تَكون أحبّ من الأولى عند قَومي وعَشيرتي...»

والواقع أنّ فكرة تطعيم المسرح بالغِناء والموسيقى لِيتوافق مع ذَوق الجُمهور* كانت موجودة أيضًا عند السوريّ أبي خليل القبّاني (١٨٣٣-١٩٠٢)، وهذا ما يُفسِّر وجود الغِناء في مسرحيّاته على شكل أشعار تُنشَد، ثُمّ على شكل فواصل* موسيقيّة وغِنائيّة.

استمرّ المسرح الغِنائيّ العربيّ كتقليد لاقى إقبالًا إلى حَدّ إدخال التخت الشرقيّ والمُطربين على المسرح، وهذا يُفسِّر تسمية جوق التي كانت تُطلَق في تلك الفترة على الفرقة المسرحيّة* العربيّة، وبقيت مُستخدَمة حتّى ما بين الحربين.

انظر: الموسيقى والمَسرح.

■ **المَسْرَح الفَقير** **Poor theatre**

Théâtre Pauvre

تعبير استخدمه المسرحيّ البولونيّ جيرزي غروتوڤسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) ليَصِف به أسلوب عمله القائم على الاقتصاد في الوسائل المسرحيّة بحيث يُصبح عمل المُمثِّل* هو الأساس. وقد حاول غروتوڤسكي تحقيق ذلك عَمليًّا في المُختبَر* المسرحيّ الذي أسّسه في البِداية في عام ١٩٥٩ في مدينة أوپول Opole ثم

في عام ١٩٦٥ في مدينة ڤروكلاف Wroclaw في بولونيا. وقد تحوَّل هذا المُختَبر في ١٩٦٩ إلى مركز أبحاث حول أداء المُمثِّل. وقد صاغ غروتوڤسكي أسلوبه هذا بشكل نظريّ في كتابه «المسرح الفقير» (١٩٦٨).

استند غروتوڤسكي في مُختَبره على ربرتوار* مُتنوِّع من كلاسيكيّات المسرح البولونيّ والعالميّ، واستضاف مُمثِّلين من أنحاء العالم لأنّ هذا المُختبَر كان ذا طابَع تعليميّ يَرمي إلى إعداد المُمثِّل*، وطابَع إخراجيّ يَهدِف إلى تقديم عُروض. ثُمّ لم يَلبَث المُختبَر في الثمانينات أن تحوّل بأعضائه إلى جماعة مُغلَقة على نفسها تعيش التجربة المسرحيّة كنوع من البحث الفلسفيّ الصُّوفيّ. جدير بالذِّكر أنّ ذلك تَرافق باهتمام غروتوڤسكي بكلّ أشكال الفُرْجة* وبالأشكال والظواهر شبه المسرحيّة *Formes parathéâtrales* في الحَضارات المُختلِفة.

من أهمّ الأعمال التي انبثقت عن هذا المُختَبر مسرحيّة «القِصّة المأساويّة للدكتور فاوست» (١٩٦٣) المأخوذة عن مسرحيّة للإنجليزيّ كريستوفر مارلو C. Marlow (١٥٦٤-١٥٩٣) ومسرحيّة «الأمير كونستان» (١٩٦٥) المأخوذة عن مسرحيّة للإسبانيّ كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١).

انطلق غروتوڤسكي في الأساس من رفض المسرح الذي يَتطلّب تكاليف كبيرة، لأنّ هذا المسرح وصل برأيه إلى طريق مَسدود. ذلك أنّه، ولعدم قُدرته على ابتداع تِقنيّاته الخاصّة، اضطُرّ للاستعانة بِتِقنيّات غنيّة لكنّها غريبة عنه، كاستخدام العُروض السينمائيّة في المسرح مَثلًا.

يَنطلق غروتوڤسكي في تحديد ماهيّة المسرح الفقير من حذف كلّ ما يُمكن الاستغناء عنه في المسرح كالنصّ والديكور* والإضاءة* والموسيقى* والزِّيّ المسرحيّ* والماكياج* والقِناع* بحيث لا يَبقى سوى عُنصرين أساسيّين لا يُمكن الاستغناء عنهما هما المُمثِّل* والمُتفرِّج*. وحتى هذين العنصرين يمكن الاقتصاد بهما بحيث لا يَبقى سوى مُمثِّل واحد يُقابله مُتفرِّج واحد، وهذا كافٍ لِيَكون هنالك مسرح. ذلك أنّ المُهمّ بالنسبة لغروتوڤسكي هو تعميق عَلاقة التواصُل الروحي التي تَنشأ بينهما والتي تأخذ طابَع الاتفاق الضِّمنيّ.

من هذا المُنطلَق، أعاد غروتوڤسكي النظر بهدف المسرح ككلّ، تمامًا كما فعل المسرحيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) في مسرح القَسوة*. وقد طالب غروتوڤسكي بالطابَع الاحتفاليّ في العَرْض، بحيث يَطغى هذا الطابع على الرغبة في المُحاكاة* وتصوير الواقع. فالعَرْض عنده لا يسعى إلى إيصال مضمون مَنطقيّ قَدْر سَعْيه إلى إيصال شِحنة انفعاليّة. وحتّى لو غَلَب طابَع الأسلبة* على العَرْض، فإنّ غايته الأساسيّة تبقى خلق حالة انفعاليّة. ذلك أنّ غروتوڤسكي أراد خَلْق مسرح حَيويّ يتعامل مع المُتفرِّج والمُمثِّل كثُنائيّ مُترابِط.

من جهة أخرى أراد غروتوڤسكي أن يَتفادى الوقوع في المأزِق الذي وصل إليه آرتو فيما يَخصّ مفهومَي العُنف والتضحية، وفَعاليتهما في التأثير على جُمهور* واسع هو جُمهور المَسارح التقليديّة. لِذا دعا إلى الحميميّة التي تَتحقّق في مسرح مُغلَق وصغير (انظر مسرح الحُجْرة، المسرح الحَميميّ). كذلك رَكّز غروتوڤسكي على اختيار مُتفرِّج مَعنيّ ومُهتمّ بَدلًا من المُتفرِّج العاديّ، وسعى إلى تحقيق المُشارَكة الإيجابيّة بين العَرْض والمُتفرِّج، بحيث لا يَكتفي المُتفرِّج بقَبول عمليّة الكَشْف والتوضيح التي يُقدِّمها المُمثِّل له، وإنّما يَتبنّى هذه العمليّة ويُشارك بهما

من خلال التدريبات أو أثناء العَرْض. هذه العَلاقة تُحقّق نوعًا من الاحتكاك المُباشَر والجسديّ بين المُمثّل والمُتفرِّج وتَدفع المُتفرِّج لأن يَتفاعل مع أداء المُمثّل والجَهد الذي يَبذله فيه، وأن يَمتصّ الطاقة النابعة عن حُضور المُمثّل *Présence* وأدائه بنوع من العَدوى التي تستثيره وتدفعه لاكتشاف ذاته أيضًا.

المُمَثّل القِدّيس:

اعتَبر غروتوفسكي المُمثّل قِدّيسًا يَبحث عن عناصر أدائه في داخله، وهذا ما يُوصله لأن يَكتشف ذاته ويَنقل تجربته وإحساسه للمُتفرِّج. وموقِف غروتوفسكي من عمليّة البحث في الذات يَقترِب من أسلوب المُخرِج الروسيّ كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في إعداد الدَّور. لكنّه لا يلتقي معه إلّا في مرحلة واحدة من مراحل الأداء لأنّه يَرفُض كلّ طابَع بسيكولوجيّ في أداء المُمثّل. (انظر الأداء، إعداد المُمثّل)

رفض غروتوفسكي المفهوم الغربيّ للشخصيّة* المسرحيّة لأنّها تُوقع المُمثّل في فخّ التشخيص والتقليد. ورفض كذلك شكل الأداء القائم على مُحاكاة المُمثّل للشخصيّة وتجسيدها من خِلال استخدام الزِّيّ المسرحيّ والماكياج وغيره، وأراد له أن يتوجّه مُباشَرة إلى المُتفرِّج من غير وسيط. لذلك طالب أن يكون المُمثّل وحده على الخشبة عاريًا من كلّ زِينة بحيث يَقوم أداؤه على تحقيق الانسجام والتوازُن بين العناصر المُكوِّنة كالصوت والحركة*. رغم ذلك فإنّ غروتوفسكي حافظ على مَفهوم الدَّور المسرحيّ كشكل بُنيويّ وكإطار، شرط ألّا يُشكِّل عائقًا أمام الطابَع الاحتفاليّ للعَرْض. ذلك أنّه كان يَعي صُعوبة غِياب أي عُنصر خارجيّ أو أيّ مُرتكز يُساعد المُمثّل في أدائه.

المُخرِج الدَّليل:

عَدّل غروتوفسكي في آليّة الإنتاج المسرحيّ. فقد دعا إلى إعطاء الفُرصة للمُمثّل بأن يَختار دَوره بَدلًا من أن يَتِمّ اختياره حَسَب مُقتضيات الدَّور. من هذا المُنطلق يُدخل تَعديل هامّ على دَور المُخرِج* في العمليّة المسرحيّة إذ يُصبح، بالإضافة إلى كونه المُراقب والمُتفرِّج الأوّل لعمل المُمثّل، نوعًا من المُشرف الدليل الذي يَقود المُمثّل ويُساعده على تحقيق مراحل دخوله في ذاته. كما أنّه يُساعده على اكتشاف هذه الذات من خلال تأمين جوٍّ من الراحة النفسيّة الضّروريّة لتحقيق هذه المَهمّة الصعبة.

لا بُدّ من الإشارة هنا إلى أنّ النتيجة الملموسة التي تَوصّل إليها غروتوفسكي في مُختَبَره لم تكن مُطابِقة للنظريّة التي طرحها. فهو لم يُلغِ عمليًّا دَور المُخرِج المُسيطِر، ولم يُلغِ الرُّؤية الإخراجيّة التي تُحيط بكلّ ظُروف العمل بشكل مُسبَق وتُحدِّده وتَرسُمه، وهذا ما تَجَلّى في عُروضه التي نالت شُهرة كبيرة، والتي أبرزت أهمّيّة دَور المُخرِج إلى جانب المُمثّل في رسم كلّ مَسار العَرْض.

تأثيرات غروتوفسكي:

لا يُمكن إغفال تأثير نظريّة غروتوفسكي على المسرح الغربيّ، إذ لاقت فكرة المسرح الفقير نَجاحًا كبيرًا وشَكّلت اتّجاهًا في المسرح المُعاصِر طبع بعض أعمال المُخرِج الإنجليزيّ بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) في تعامُله مع سينوغرافيا* العَرْض، وفي كتاباته النظريّة مِثل كتاب «الفضاء الفارغ» الذي ظهر عام ١٩٦٨.

كما أثّرت أفكار غروتوفسكي على فرقة الليفنغ Living Theatre الأمريكيّة التي اعتمدت أسلوبه بمَنحى جَماليّ دون أن تُحقّق مسرحًا فقيرًا تمامًا بالمعنى الذي طرحه.

في العالَم العربيّ كان لمفهوم غروتوفسكي عن المسرح تأثيره على التوجُّه الذي ظهر اعتبارًا من الستّينات ونادى بالعَودة بالمسرح إلى الاحتفاليّة التي تَكمُن في جوهره (انظر: احتفاليّ/طَقسيّ (مسرح–). كما كان له تأثيره في طرح مفهوم المسرح كمُحترَف* أو كمُختَبر، وهذا ما يَتجلّى في توجُّه المُخرِج اللبنانيّ منير أبو دبس الذي أسّس «فرقة المسرح الحديث» في لبنان، وطَبّق فيها مَنهجًا تدريسيًّا استوحاه من غروتوفسكي، وفي أعمال المُخرِج اللبنانيّ جوزيف بو نصّار الذي دَرَس في مُختبَر غروتوفسكي.

انظر: التجريب والمسرح، (احتفاليّ/طَقسيّ (مسرح–)، إعداد المُمثّل.

■ مَسْرَح القَسْوَة Theatre of cruelty

Théâtre de la cruauté

ويُطلق عليه أيضًا بالعربيّة اسم مسرح العُنف.

ومسرح القَسوة تعبير ابتدعه المسرحيّ الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦–١٩٤٨) وصاغه بشكلٍ نظريّ في كتابه «المسرح وقرينه» (١٩٣٨)، وفي بَيانات ومُحاضرات كتبها وألقاها ما بين ١٩٣١ و١٩٣٣ ثم نُشرت في أعماله الكاملة..

طرح آرتو مفهوم مسرح القَسوة وأعطاه بُعدًا فلسفيًّا في مُحاولة لإعادة صِفة القُدسيّة إلى المسرح الغربيّ الذي وصل برأيه إلى طريق مَسدود حين ابتعد عن أصوله وأهدافه الاحتفاليّة.

من هذا المنظور رفض آرتو المسرح الغربيّ القائم على المُحاكاة* وطالب بتحقيق نوع من السِّحر والذَّوَبان بين المُمثّل* والمُتفرّج* من خِلال إزالة الحواجز بين المُعاش والخَياليّ مُستوحيًا ذلك من الطابَع الطَّقسيّ للمسرح اليونانيّ القديم وللمسرح الشرقيّ* التقليديّ ومن طقوس شعوب المكسيك.

لم تُولد نظرية آرتو من فَراغ إذ يمكن ربط آرائه بتوجُّهات المسرح الرمزيّ من جهة وبالحركة السورياليّة التي انتمى إليها في العشرينات من جِهة أُخرى. كما يمكن أن نَجد ما يُشبه هذه الأفكار في طروحات الفيلسوف الألمانيّ فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤–١٩٠٠)، وفي توجُّهات المُخرِج السويسريّ آدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢–١٩٣٨) والمُخرِج الإنجليزيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٣–١٩٦٦) اللّذين طالبا بإعادة طابَع القُدسيّة إلى المَسرح وبِنسف المُحاكاة وحذف النصّ.

مَلامِح مَسْرَح القَسْوَة:

في مُحاضرة ألقاها حول المسرح والطاعون (١٩٣٣) استند آرتو في شرح فكرته عن صِيغة المسرح الذي يدعو إليه إلى ما حَصل أثناء الوَباء الذي اجتاح مدينة مرسيليا في فرنسا عام ١٧٣٠ وأدّى إلى نسف النِّظام والمُجتمع والجسد فكان نوعًا من التطهير*، بمَعنى أنّ الطاعون الذي نسف كلّ بُنية الماضي شَكّل مَحطّة لخلق شيء جديد. وبِناء على هذه المُقارَنة حدّد آرتو وَظيفة المسرح الذي يَدعو إليه وشَكْله:

١/ النصّ:

حاول آرتو أن يُقلّل من أهمّيّة الكلمة في المسرح بحيث يَقتصر دَورها على أن تَكون رمزًا

أو فكرة ممّا يَجعل من النصّ مُجرَّد نقطة انطلاق، لأنّ النصّ برأيه يَتوجّه إلى وعي المُتفرِّج وذِهنه ويُهمل لاوعيه. من هذا المُنطَلق تَحوَّل النصّ لَدى آرتو إلى نوع من الصُّراخ وتِلاوة التعاويذ السِّحرية، كما تحوَّلت الكلمات إلى ما يُشبه التمتمة في الأحلام.

٢/ المُمثِّل*

اعتَبر آرتو جسد المُمثِّل عِماد العمل المسرحيّ لأنّ لِياقة المُمثِّل الجسديّة برأيه هي التي تؤثِّر على أحاسيس المُتفرِّج وتَخلُق حالة النشوة أو الوَجْد *Transe* لَديه من خِلال العدوى التي تُصيبه من المُمثِّل. وبذلك اعتَبر المُمثِّل مثل الوسيط **Medium** في الطقوس السِّحريّة.

من جِهة أخرى اعتبر آرتو المُمثِّل قَرين المُصاب بالطاعون. لكنّ آرتو بيّن أنّه في حين يَترك المُصاب بالطاعون القُوى المكبوتة في داخله تَتفجَّر وتَخرُج بنوع من الانعتاق المُحرِّر الذي لا يُمكن السيطرة عليه، فإنّ المُمثِّل يجب أن يَظلّ مسيطرًا على العُنف الذي بداخله من خِلال وعيه للنِّقاط الحسّاسة بجسده وسيطرته عليها ممّا يَجعله يُشعّ ويُؤثِّر على المُتفرِّج، فيَكون بذلك المُضحّي والضحيَّة بنفس الوقت، وضِمن نفس الإطار الطَّقسيّ.

في سبيل ذلك أعطى آرتو تعليمات مُحدَّدة لعمل المُمثِّل على جَسده وتَنفُّسه وصوته إذ إنّه يجب أن يَعرف كيف يُسيطر عليها ليَخرج القرين الموجود في داخله ويَبعث الحياة فيه بحيث يُؤثِّر على أحاسيس المُتفرِّج قبل فكره.

٣/ الزَّمَن*:

كما يَنتفي الإحساس بالزَّمن بالنسبة للمُصاب بالطاعون الذي يَعيش حَلْقة الحاضر المُغلَقة ولا يَهتمّ بالمُستقبَل، فإنّ الحالة المسرحيّة يُمكِن أن تكون حالة خاصّة من الإحساس بالزمن، خاصّة وأنّ المسرح هو فنّ الهنا/الآن الذي يَستقلّ عن كلّ ما هو خارج سِياقه ولا يَرجع إلّا لنَفْسه، ولا يَجب أن يَستنِد إلى عَلاقة إيهاميّة بالواقع، ولا أن يُرجَع إلى زمَن آخَر لأنّه احتفال طَقسيّ.

ولأنّ المسرح تجربة حياتيّة لا تَقوم على التكرار بالنسبة لآرتو، فقد ألغى التدريبات المُسبَقة على العَرْض المسرحيّ.

٤/ المكان*:

انطلاقًا من أنّ المسرح الذي يُنادي به آرتو هو مسرح احتفاليّ/ طَقسيّ* فإنّ المكان* الذي يَدور به العَرْض هو شيء أشبه بالمذبح يَقوم شكله السينوغرافي على خَلْق حالة تواصُل* مع المُتفرِّج بحيث يَصله إشعاع المُمثِّل أينما وُجد. ولهذا لا تُوجَد خشبة* وصالة في نظريّة آرتو، وإنّما فضاء* مُحدَّد هو فضاء العَرْض (انظر المكان المسرحيّ)

٥/ العَرْض المَسْرَحِيّ:

يَقوم العَرْض المسرحيّ لَدى آرتو على استعمال الدُّمى والدُّمى العَملاقة التي تُشبه الصَّنم أو الطُّوطَم البِدائيّ والطَّقسيّ. كما أنّه يَحتوي على رقص وغِناء وموسيقى وإيماء*.

والعَرْض المسرحيّ لَدى آرتو مُنظَّم بشكل دقيق لا يَحتمل الارتجال* لأنّه مسرح دِينيّ* لكلّ فعل فيه هدف طَقسيّ، وهذا ما وَضّحه آرتو في نصّه حول مسرح جزيرة بالي (١٩٣١).

القَسْوَة والنَّشْوَة:

القَسْوة عند آرتو هي وسيلة لانتزاع المسرح من نِطاق المُحاكاة التي اعتَبرها آرتو شيئًا باليًا، ودفعِهِ باتّجاه الحُدود القُصوى، أي التضحية.

والمسرح بالنسبة له يُؤدّي إلى تحوُّل وتطهُّر المُتفرِّج كما المُؤمن الذي يُشارك في طقوس التضحية التي تَفرِضها أيّة ديانة، وهذا ما يَعتبره

آرتو «العِلاج المؤلِم».

والنَّشْوة بالنسبة لآرتو هي هدف العَرْض الذي يرمي إلى إدخال المُتفرِّج في حالة استغراق ثُمّ رِعشة تَجعله يَفقِد نِقاط الارتكاز التي تَحميه، ويدخل في دوّامة القَسوة السِّحريّة التي هي نوع من الهَلْوَسَة والدَّوخة تُفقده هُوِّيّته فتُعطيه قُدرة سِحريّة مُحرِّرة. والتطهير الذي يَحصُل في هذه الحالة هو التطهير بالمَعنى الطِّبِّيّ للكلمة.

تأثيرات آرتو:

لم تَنَلْ آراء في زمنه أيّ نجاح، وظلّ المنظور الذي طرحه للمسرح رغم تكامُله صعب التحقيق على الصعيد العمليّ. وقد رأى آرتو في عرض «حول أمّ» الذي قَدّمه المُخرِج الفرنسيّ جان لوي بارو Barrault (١٩١٠-١٩٩٣) عن نصّ للأميركيّ ريتشارد فولكنر R. Faulkner تجسيدًا لما يُمكن أن يكون عليه مسرح القَسوة. وفي حين أُهملت نظريّته تمامًا في بلده فرنسا، فإنّ المسرح الأمريكيّ الطليعيّ والمسرح البولونيّ اعتنقاها وأسّسا عليها كلّ الاتجاهات المسرحيّة التي غيّرت من هدف المسرح وفجّرت شكله التقليديّ من خِلال إعطاء الأولويّة للجسد وللحركة* على حِساب النصّ.

أهمّ مَن تأثّر بآرتو على صعيد الإخراج* البولونيّين جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) وتادوتز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٨٩) والإنجليزيّ بيتر بروك P. Brook (١٩٣٥-)، وفرقة الليفنغ Living Theatre وفرقة بريد أند بابيت Bread and Puppet في أمريكا.

كذلك نرى تأثيرات آرتو في أعمال المُخرِج الأمريكيّ روبرت ويلسون R. wilson (١٩٤٤-) الذي اهتمّ بعالَم الأحلام وألغى الكلمة لإبراز الحركة، وفي كِتابات الفرنسي جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) والرومانيّ يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٣-).

يُعتبر مسرح آرتو الاتّجاه المعاكس للمسرح السياسيّ* وللمسرح المُلتزِم *Théâtre engagé*، ومع ذلك فإنّ من تأثّروا بأفكاره استطاعوا أن يَستخدموا التقنيّات التي نادي بها من أجل تحقيق صِيغة عُروض لَصيقة بالحدث السياسيّ ومُلتزمة بقضايا نِضاليّة (فرقة الليفنغ). كذلك فإنّ مفهوم القَسوة أثّر على كتابات المسرحيّ الإسبانيّ فرناندو آرابال F. Arrabal (١٩٣٣-) الذي دعا إلى ما أسماه مسرح الذُّعر *Théâtre de la pannique* اعتبارًا من الستّينات وكتبت عدة مسرحيّات في هذا الاتجاه مِثل «برج بابل» (١٩٧٦) و«المهندس وإمبراطور آشور» (١٩٦٦).

انظر: التطهير، احتفاليّ/طَقسيّ (مَسرح -)، المَسرح الفقير.

■ المَسرَح المَدْرَسِيّ **School Drama**

Théâtre à l'école

نوع من النشاط المسرحيّ يَتِمّ في إطار المدرسة ويُشكّل جُزءًا من العمليّة التربويّة. يُمكن أن يَقتصر هذا النشاط على تقديم العُروض المسرحيّة، كما يُمكن أن يَكون أكثر تكامُلًا فيَشمُل وضع تَصوُّر لمشروع ما وكتابة نصّ وتحضير عَرْض وتقديمه بإشراف مُنشِّط دراميّ (انظر التنشيط المسرحيّ).

في يومنا هذا يُعتبر المسرح المدرسيّ من أهمّ أنواع مَسارح الأطفال*. وخُصوصيّته تكمُن في أنّ الأطفال يُساهمون في تحضيره ويُمثّلون فيه. وبعد أن كان في الماضي مسرحًا له طابَع تعليميّ دينيّ لا يأخذ بعين الاعتبار خُصوصيّة العمل مع الأطفال والتوجُّه إليهم، صار اليوم مَجالًا للبحث والتجريب* يَرتبط بمفهوم التنشيط

المسرحيّ*، ووسيلة لتحريض الإبداع لَدى الأطفال واليافعين. وقد ترافَق ذلك مع اهتمام المؤسَّسات الرسميّة به، وتوجُّهها لإدخال المسرح في مَناهج التعليم.

وللمسرح المدرسيّ هدف تربويّ ترفيهيّ، كما أنّه يُساهم في خلق الاهتمام بعالَم المسرح لَدى اليافعين، ويُشكِّل خُطوة تُستكمَل في المسرح الجامعيّ* ومسرح الهُواة*.

أصول المسرح المدرسيّ في عُروض المَدارس التي كانت جُزءًا من الأديرة في القرون الوسطى حيث كان الطلّاب يُقدِّمون عُروضًا مسرحيّة باللّاتينيّة. وبذلك حَقّقت المدارس حَلْقة الربط الأساسيّة بين المسرح القديم (الرومانيّ) ومسرح عصر النهضة. كذلك كانت تُقدَّم في المَدارس أنواع أخرى من العُروض ذات طابَع نقديّ وهِجائيّ في بعض الأعياد مِثل عيد القديس نيقولا راعي الطَّلَبة في فرنسا.

لَعِب الآباء اليسوعيّون دَورًا هامًّا في نشر المسرح في العالَم بأكمله اعتبارًا من القرن السادس عشر، وذلك في نِطاق المدارس التي افتتحوها بهدف تبشيريّ وهو نشر الكاثوليكيّة. لذلك يُمكن الحديث عن المسرح اليسوعيّ *Théâtre Jésuite* كظاهرة مُتكامِلة.

بدأ اليسوعيّون بتقديم مسرحيّات ذات طابَع دينيّ باللغة اللّاتينيّة بالإضافة إلى بعض الكوميديّات والتراجيديّات، وعلى الأخصّ التراجيديا* ذات الطابَع الدينيّ. بعد ذلك دَرجت عادة تقديم النُّصوص باللغات المَحكِيّة المَحلّيّة. ساهم اليسوعيُّون كذلك في التأليف المسرحيّ، وتُعتبر المسرحيّات الدمويّة العنيفة التي كتبها الأب اليسوعيّ الفرنسيّ شارل پوريه Ch. Poree (١٦٧٥-١٧٤١) من الأعمال التي لَعِبت دَورًا هامًّا في نشر التراجيديا العنيفة والمُؤثِّرة. وقد ظَلّت عُروض اليسوعيّين تُقدَّم في المَدارس والكُلّيّات في فرنسا حتّى تاريخ مَنْعهم من التبشير في عام ١٧٦٢.

كان الاهتمام في المسرح اليسوعيّ يَنصبّ على تِقنيّة الإلقاء* المُستمَدَّة من الخِطابة، وهو ما يُعرَف باسْم التنغيم *Déclamation*، وعلى تحريض مَهارة الحِفظ لَدى الطلاب. لذلك كان النصّ يَشغَل الحَيِّز الأهمّ لَديهم. لكن في ألمانيا حيث كان المسرح المَدرسيّ أحد أشكال المُواجهة بين الإصلاح البروتستانتيّ والإصلاح المُضادّ الكاثوليكيّ، أخذ المسرح اليسوعيّ مَنحى مُغايِرًا للمسرح البروتستانتيّ الخالي من البَهرجة، واهتمّ اليسوعيّون بشكل خاصّ بالديكور* وبالطابَع المَشهديّ، وأدخلوا الباليه* والموسيقى على العُروض.

نشر اليسوعيّون المسرح في روسيا في عهد بطرس الأكبر في القرن السابع عشر، وفي أمريكا اللّاتينيّة حيث أدخلوا الشكل المسرحيّ على تقاليد احتفاليّة دينيّة مِثل الأوتوساكرمنتال*، وفي الصين حيث كان لهذا المسرح دَوره في إدخال تقاليد المسرح الكلاميّ غير المعروفة. في العالم العربيّ لَعِب اليسوعيُّون وغيرهم من الإرساليّات التبشيريّة نَفْس الدَّور في نشر المسرح عن طريق المَدارس حيث كانت تُقدَّم الكلاسيكيّات الفرنسيّة والمسرحيّات الدينيّة باللغات الأجنبيّة أو بالعربيّة. ويُعتبَر هذا المسرح المَدرسي من أقدم أشكال المسرح التي عُرفت في المِنطقة.

من المؤلَّفات الهامّة التي تركها اليسوعيّون في مَجال المسرح المدرسيّ كتاباً عن التّقنيّات المسرحيّة مُرفَقًا بصُوَر توضيحيّة نشره الأب اليسوعيّ فرانسيسكو لانغ عام ١٧٢٧ وسماه «بحث في الأفعال المسرحيّة».

وبشكل عامّ كان المسرح المدرسيّ على درجة من الأهمّيّة دَفعت بعض المُؤلِّفين المعروفين للكِتابة له، ومنهم الفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) الذي ألّف مسرحيّتَي «إستير» و«أتالي»، والفرنسيّ ڤولتير Voltaire (١٦٩٤-١٧٧٨) الذي كتب مسرحيّة «موت قيصر» التي قُدِّمت عام ١٧٣٢ في كُلّيّة آركور اليسوعيّة قبل تقديمها في مسرح الكوميديّ فرانسيز.

في إنجلترا يُعدّ المسرح المدرسيّ تقليدًا هامًّا بلغ أوجَه في فترات منع المسرح وقبل ظهور الصالات العامّة. وتُعتَبر تمثيليّات وستمنستر Westminister Play التي تُقدَّم سَنويًّا باللّاتينيّة في مدرسة وستمنستر منذ عام ١٥٦٠ وحتى يومنا هذا من أهمّ عُروض المسرح المدرسيّ التقليديّة.

استمرَّ تقليد المسرح المدرسيّ حتى يومنا هذا وأخذ بمعناه العامّ منحى مُختلِفًا مع تزايُد الاهتمام بالمسرح كوسيلة تربويّة (انظر مسرح تعليميّ) وكنشاط إبداعيّ. لذلك فإنّه كثير من البلاد ارتَبط بالمُنظَّمات الثقافيّة والتربويّة.

تَطوّرت وسائل المسرح المدرسيّ مع تطوُّر الاهتمام بخُصوصيّة الطفل وظهور دِراسات نظريّة حول التعبير الدراميّ *Expression dramatique* عند الأطفال، ومع اللجوء إلى اللِّعِب الدراميّ *Jeu dramatique* كوسيلة تَربويّة عِلاجيّة (انظر اللِّعِب والمسرح). وقد أُدخل المسرح في مَناهج التدريس بحيث يَستثمِر المعلومات المَدرسيّة ويُطوِّرها، وأخذ شكل الإبداع الجَماعيّ* والارتجال* بإشراف مُنشِّط يَهتمّ بالعمليّة التحضيريّة أكثر من النتيجة النِّهائيّة وتقديم العَرْض، وذلك لِما في هذه العمليّة من تَنمية لمَدارك الطِّفل، وسَبْر لمَواهبه، وتشجيع لحِسّ المُبادَرة والإبداع لديه، ودَفعه للكتابة والتعبير عن نَفْسه، وتنشيط خَياله وقُدرته على التواصُل الحركيّ. من الأنشطة التي تَدخل في نِطاق المسرح المدرسيّ أيضًا صُنع الدُّمى والأقنعة وعناصر الديكور وتحضير عُروض لمسرح الدُّمى*.

انظر: الأطفال (مَسْرح-)، اللَّعِب والمَسرح، التنشيط المَسرحيّ، التعليميّ (المَسرح-).

■ **مَسْرَح المُضْطَهَد Theatre of the oppressed**

Théâtre de l'opprimé

تسمية ابتدعها المسرحيّ البرازيليّ أوغستو بوال A. Boal (١٩٣١-) وأطلقها على تَجربته المسرحيّة في البيرو وفي بقيّة دول أمريكا اللّاتينيّة في السبعينات. والأهمّيّة الحقيقيّة لعمل بوال تكمُن في العَلاقة التي تَمكَّن من بِنائها مع جُمهور* مُحدَّد، وفي المُعالَجة النظريّة التي قَدَّمها، وفي التمارين التي اقترحها لإعداد المُمثِّل*.

بدأ بوال عمله بالمُمارسَة المسرحيّة الفعليّة ضِمن حملة مَحْو الأُمّيّة في البيرو في عام ١٩٧٣. وقد استَند في تَجرِبته إلى أساليب عمل مُختلِفة طُبِّقت في أماكِن مُتنوِّعة جغرافيًّا وحَضاريًّا (مَصحّات عقليّة، قُرى فقيرة ومُدن صِناعيّة). وقد استخلَص فيما بعد من هذه التجربة مفهومًا نظريًّا مُتكاملًا حول المسرح صاغه وعَرَضه في كِتابه الذي يَحمِل اسْم «مسرح المُضطهَد» (١٩٧٥). بعد ذلك أصدر بوال كتابًا ثانيًا أسماه «ألعاب للمُمثِّلين وغير المُمثِّلين» عَرَض فيه التمارين التي تَقوم بها فرقته، وكتابًا ثالثًا اسْمه «قف، إنّه سِحر!» استعرَض فيه تِقنيّات مسرح المُضطَهد كما تمّ تطبيقها.

انطلق أوغستو بوال من فكرة أنّ كلّ النشاطات الإنسانيّة سياسيّة بشكل ما، وأنّ كلّ مسرح هو مسرح سياسيّ* بالضّرورة. كما اعتبر أنّ البُعد السياسيّ في المسرح يَرتبط بنوعيّة العَلاقة التي يَخلقُها مع المُتفرِّج*. فقد أعاد بوال النظر بالعَلاقة بين الواقع والخيال، ودَمَج بينهما على المُستويَيْن النظريّ والعمليّ. كما اعتبر أنّ مُشارَكة المُتفرِّج الفعّالة في العَرْض من الأهداف الأساسيّة لمسرحه، وبالتالي غيَّر من وَضع وموقِف المُتفرِّج ممّا يراه.

كذلك صاغ بوال نظريّة جَماليّة مُتكامِلة بلوَرتْ فكرته عن هدف المسرح انطلاقًا من نَقد النظريّات الجَماليّة التي تُشكِّل مَحطّات رئيسيّة في تاريخ المسرح. فقد انتقد النِّظام المأساويّ* عند أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ق.م) واعتبره نِظامًا قَسريًّا. وطرح غائيّة جديدة للمسرح هي التوعية بَدلًا من التطهير* في المسرح الأرسطاليّ*. كما أنه ذهب أبعد من الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في نظريّته عن المسرح المَلحميّ*، إذ رأى أنّه يجب محاولة تغيير الواقع بَدلًا من مُجرَّد مُحاكمته.

يَعتمِد مسرح المُضطَهد مبدأ الاسكتش*، أي المَشهد القصير الذي يَعرِض حادثة أو واقعة ما تُشكِّل نُقطة انطلاق للعَرْض الذي يتطوَّر حسب رُدود أفعال الحاضرين ممّا يَجعل من مكان العَرْض مِنبرًا للنِّقاش والحِوار. ولأنّ العرض يأخذ شكل لُعبة، فإنّ هناك ضَرورة لوجود شَخصيّة* تَقوم بإدارة هذه اللُّعبة وتَلعب دَور المُنشِّط هي شخصيَّة الجوكر Joker التي استوحاها بوال من مُدير اللُّعبَة *Meneur de jeu* في مسرح القرون الوسطى. والجوكر هو شخصيّة مُتغيِّرة يُمكن أن تَلعب أدوارًا مُختلِفة. ووظيفتها في العَرْض هي تحريض النِّقاش وتعديل مَسار اللُّعبة حَسَب ردود الأفعال وحَسَب المُستجِدّات، بالإضافة إلى القُدرة على تغيير المُعطَيات للإفلات من الرَّقابة.

إلى جانب الجوكر هناك مجموعة من المُمثِّلين يُقسَمون إلى قسمين ويُشكِّلون جوقتين مُتعارضتين. ويمكن أن يُؤدّي المُمثِّل* الواحد عِدّة أدوار بالإضافة إلى مُشارَكته في الجوقة*، خاصّة وأنّ الفِرقة* لا تَضمّ دائمًا عددًا كبيرًا من المُمثِّلين.

يُمكن للمُتفرِّج أن يَتدخَّل في مرحلة ما من سَيرورة الواقِعة فيناقشُها ويَقترح حُلولًا مُختلِفة مُمكنة ويُحدِّد نهايتها. وبرأي بوال أنّ هذه المُناقَشة هي التي تَخلُق الوعي عنده. كما أنّ مُشاركته بالعَرْض تُؤدّي إلى الانعتاق الذي يُحرِّره على مُستوى عَلاقته بالجَماعة، وعلى المُستوى الفرديّ (وبذلك يَقترب العمل من مفهوم البسيكودراما*).

اقترح بوال في كِتابه الثاني أشكالًا للعُروض منها:

مسرح الجَريدة *Théâtre Journal*: أي قِراءة الأخبار والتعليق عليها من خِلال وسائل العَرْض المسرحيّ.

المسرح الخَفِيّ *Théâtre invisible*: وهي مرحلة أكثر تطوُّرًا من المرحلة السابقة وتَهدِف إلى تحقيق غائيّة مُعاكِسة للتطهير في المسرح الأرسطاليّ، وهي تحريض المُتفرِّج على اتّخاذ موقف. وتقوم هذه الصيغة على تدريب المُمثِّلين على موضوع ما مأخوذ من الواقع ثُمّ عرضه في أمكنة عامّة أمام الناس دون الكشف بأنّ ما يُقدَّم هو عمل مسرحيّ مُحضَّر مُسبقًا. هذا التِّقنيّة مُستوحاة من مُشاهدات بوال في أمريكا لكلّ أنماط التعبير التي أخذت طابَعًا سِرِّيًّا في وقت ما كالصِّحافة والموسيقى والمسرح، وكانت تَدور

فيما أُطلق عليه اسم عالَم الأقبية أو العالَم السُّفليّ Underground، ومن بعض الأشكال* المَسرحيّة كالهابننغ* التي تَقوم على توريط المُتفرِّج في حالات مُفاجئة تَجعله يَظنّ أنّ ما يراه هو حقيقة وواقع فتكون رَدّة فعله أصيلة ومُباشَرة.

تَدْريب المُمثِّل*:

يَتطلّب العمل في مسرح المُضطهَد مُمثّلًا مُدرَّبًا تدريبًا عاليًا خِلافًا لما يُوحي به الطابَع الارتجاليّ للأداء*. ذلك أنّ القُدرة على الارتجال* والتجاوُب مع المَسار الذي يأخذه العَرْض -وهو دائمًا مَسار غير مُتوقَّع - يجب أن يُقابَل بمَهارة عالية في الأداء. لذلك يَقترح بوال ضِمن أسلوبه تمارين خاصّة بتدريب المُمثِّل تَسمح له باكتساب مَهارات هامّة، وتَقوم على تِقنيّة اللَّعِب. وهذه التمارين مُتنوِّعة وعديدة نذكر منها:

- تمرين المِرآة: وهو تمرين صامت إيمائيّ بَصَريّ، يَقوم على وجود مجموعتين مع جوكر تُؤدّي المجموعة الأولى حركة تَعكِسها المجموعة الثانية كما لو كانت مِرآة لها.
- تمرين تقليد الدُّمى أو الحيوانات أو مِهنة مُعيَّنة.
- مسرح الصُّورة: وهو تمرين يَقوم على بِناء موقف انطلاقًا من صورة مُحدَّدة إلخ.

يُعتَبر مسرح المُضطَهد مع غيره من التجارِب المسرحيّة التي ظهرت في أمريكا مِثل تجارِب فرقة الليفنغ Living Theatre والبريد أند بابيت Bread and Puppet ومسرح العِصابات*، والتجارِب الأُخرى التي ظهرت في دول العالَم الثالث، الصِّيغة الجديدة للمسرح التحريضيّ* الذي ظهر في بِداية القرن وغاب تمامًا في الخمسينات. وقد انتشرت تجربة بوال في أمكنة كثيرة من العالَم من خِلال وَرَشات العمل التي عمل فيها كمُنشِّط، أو من خِلال كتاباته النظريّة. فقد عُرفت في أوروبا ولا سِيّما فرنسا والبرتغال، وكان لها تأثيرها أيضًا على مسرح دول أمريكا اللّاتينيّة والعالم الثالث. ومن الذين عَمِلوا معه وطبَّقوا تِقنيّاته المُخرِج اللبنانيّ روجيه عساف (١٩٤١-) في التجرِبة التي قام بها في قرية عتنايا في لبنان حيث تَوجّه للفلّاحين مُباشَرة وأشركهم في العمل المسرحيّ.

لكنّ أسلوب بوال الذي أثبت فعاليّته في مرحلة ما وضِمن المُناخ السائد في أمريكا اللّاتينيّة لم يُحقِّق نَفْس الغاية في أوروبا حيث اصطدم بالشكل التقليديّ السائد للمسرح.

انظر: التحريضيّ (المسرح-).

■ المَسْرَح المَفتوح — Open theatre

Théâtre ouvert

تسمية المسرح المفتوح تَحمِل فكرة انفتاح المسرح على ما هو جديد والخُروج عن الصِّيَغ التقليديّة للعَرْض المسرحيّ وعن أسلوب التعامُل مع المؤسَّسة المسرحيّة الرسميّة.

استُخدمت هذه التسمية في تجرِبتين مسرحيّتين في فرنسا وفي أمريكا ضِمن توجُّه التجريب* الذي ساد في المسرح اعتبارًا من الستِّينات من هذا القرن.

فِرْقَة المَسْرَح المَفْتوح الأميركيّة — Open Theatre

في أمريكا أسَّس جوزيف شايكين J. Chaikin (١٩٣٥-) فرقة* مسرحيّة اعتمدت أسلوب الإبداع الجَماعيّ* على كلّ المُستويات، وضَمَّت مُؤلِّفين ومُخرِجين ومُمثِّلين ومُوسيقيّين ورسّامين ونُقّاد. وقد عملت هذه الفرقة خارج

إطار المسرح التجاريّ Off off Brodway وكانت تُقدِّم عُروضها مَجّانًا. من أهمّ العُروض التي قَدَّمتها فرقة المسرح المفتوح الأمريكيّة عرض «ڤييتروك» عن حرب فييتنام (١٩٦٦)، وثُلاثيّة* «تحيا أميركا» (١٩٦٦) و«الأفعى» (١٩٦٨) وهو عرض مُستوحى من سِفر التكوين.

بدأ شايكين عمله مع فرقة الليڤنغ الأمريكيّة Living Theatre، كما تأثّر بالمُخرِج البولونيّ جيرزي غروتوڤسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) بعد أن عَمِل معه في نيويورك في عام ١٩٦٧، وبكتابات المُخرِج الروسيّ كونستانتين ستانسلاڤسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) حول إعداد الدَّور.

اختار شايكين تسمية المسرح المفتوح للتعبير عن الرغبة المُلحّة في البحث عن وسائل فنّيّة جديدة. وقد تَمحوَر عمله حول أساليب التعبير عند المُمثّل* وحول مفهوم التدريب *Training*. وقد ألّف عام ١٩٧٢ كتابًا أسماه «حُضور المُمثّل». اعتبر شايكين أنّ العَرْض المسرحيّ هو عَمليّة عَفْويّة لأنّ الحدث فيه يَظلّ مفتوحًا. كما أنّ الشخصيّات والمَواقف تَخضع لتحوُّلات عديدة ممّا يَخلُق لَدى المُتفرِّج الشُّعور أنّه يعيش ويُشارِك في هذا الحدث. والتفاعُل الذي يَخلُقه العَرْض بين المُمثِّل والمُتفرِّج* يَجعل العَرْض في المسرح المفتوح يَقترب كثيرًا من تجارِب الهابننغ* والمسرح التحريضيّ* والمسرح العفويّ*.

فِرْقَة المَسْرَح المَفْتوح الفَرَنْسِيّة Théâtre ouvert

في فرنسا أسَّس الفرنسيّان لوسيان آتون L. Attoun وزوجته ميشلين عام ١٩٧١ مؤسَّسة مسرحيّة حَملت اسْم المسرح المفتوح. وقد شاركت فرقتهما بمِهرجان أڤينيون بشكل دائم منذ عام ١٩٧١ وحتى ١٩٧٨. بعد ذلك انتقلت للعمل في باريس حيث اهتمّت بتقديم النصوص المُعاصِرة. وقد لعبت هذه المؤسَّسة دَورًا هامًّا في تعريف الجُمهور الفرنسيّ على التجارب المسرحيّة الجديدة وعلى الأخصّ مسرح الحياة اليوميّة*. استخدَمت فرقة المسرح المفتوح لتحقيق ذلك صِيغًا مُتعدِّدة منها قِراءة النصوص المسرحيّة بشكل دراميّ (انظر المسرح المَقروء)، ومنها تقديم التدريبات على شكل عَرْض يَحضُره مُتفرِّجون وُصولًا إلى تقديم عُروض مُتكامِلة.

■ المَسْرَح المَقْروء Closet drama

Théâtre dans un fauteuil

تَعبير يَدلّ على مسرحيّات كُتبت في الأساس لكي تُقرأ وليس بهدف العَرْض. والتسمية الفرنسيّة Théâtre dans un fauteuil تعني المسرح في الأريكة، والتسمية الإنجليزيّة Closet drama تعني مسرحيّة المكان المُغلَق، أمّا تسمية المسرح المقروء في اللغة العربيّة فتَقترب كثيرًا من التعبير الألمانيّ lese drama.

أوّل من أطلق التسمية على هذا النوع من المسرحيّات الكاتب المسرحيّ الفرنسيّ ألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧) عام ١٨٣٢ الذي وصف بعض مسرحيّاته بأنّها عرضٌ يَراه الجالس في أريكته Spectacle dans un Fauteuil، وكان قد كتبها بهذا الشكل للتحرُّر من الأعراف* المسرحيّة في زمنه.

جدير بالذِّكر أنّ هذه الرغبة بخَرْق أعراف العَرْض مَيَّزت المسرح الرومانسيّ بشكل عامّ في ألمانيا وإنجلترا ثُمّ في فرنسا. ولذلك يُمكن أن نُصنِّف ضِمن المسرح المَقروء الكثير من الأعمال الرومانسيّة* مِثل مسرحيّات الألمانيّ لودڤيغ تيك

L. Tieck (١٧٧٣-١٨٥٣)، ومسرحيتَي «بروميثيوس طليقًا» و «السنسيون Les Cenci» (١٨١٩) للإنجليزيّ بيرسي شيللي P. Shelley (١٧٩٢-١٨٢٢)، ومسرحيتَيْ «مانفرد» و«ساردانابال» للإنجليزيّ بايرون Byron (١٧٨٨-١٨٢٤)، ومسرحيّة «كرومويل» للفرنسيّ فكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥)، ومسرحيّات موسيه التي أطلق عليها تسمية كوميديات الأمثال *Proverbes*.

بعد ذلك شاعت التسمية بحيث صارت تَدلّ على كلّ مسرحيّة يُفترَض أنّ إخراجها على المِنصّة صعب أو غير ممكن، وذلك بسبب وجود مَعايير كِتابة تَختلِف عن مَعايير العَرْض المسرحيّ في نَفْس الزمن، أو بسبب عدم إمكانيّة تحقيق العمل على المِنصّة لأسباب عديدة. من هذه الأسباب أنّ المسرحيّة طويلة، أو أنّ فيها شخصيّات كثيرة، أو أنّها تَتطلّب تغييرات كبيرة في الديكور*، أو أنّ أسلوبها مُغرِق في الشاعريّة، أو أنّها تحتوي على مونولوغات كثيرة إلخ. ومن هذا المنظور تُعَدّ مسرحيّة «حِذاء الساتان» للفرنسيّ بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) مسرحًا مَقروءًا.

مع مُرور الزمن، ومع تطوُّر تِقنيّات العَرْض وظهور الإخراج* لم يَعُد هناك نصوص تَستعصي على التقديم، وبالتالي انتَفتِ الحاجة لإطلاق هذه الصِّفة، لا بل إنّ بعض المسرحيّات التي صُنِّفت ضِمن المسرح المقروء صارت تُقدَّم على الخشبة.

بالمُقابل، ظهر في القرن العشرين توجُّه لكِتابة مسرحيّات تَطرَح مفاهيم فلسفيّة وتأخذ أبعادًا فكرية يَجعلها أصلح للقراءة منها للعَرْض. من هذه المسرحيّات مسرحيّة «جلسة سرية» للفرنسيّ جان بول سارتر J.P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠) ومسرحيّات «محمد» و«أهل الكهف» و«بيجماليون» التي أطلق عليها المصريّ توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) إسم المسرح الذِّهنيّ لأنّها تَطرح مواضيع فلسفيّة. وقد شرح توفيق الحكيم هذه التسمية بقوله «إني اليوم أُقيم مسرحيّ داخل الذِّهن وأجعل المُمثّلين أفكارًا تَتحرّك في المُطلَق من المعاني مُرتدية أثواب الرموز».

قِراءة المَسْرَحِيّات:

شاع تقليد قراءة النصوص المسرحيّة قبل تقديمها منذ القِدَم، فقد كانت بعض مسرحيّات الرومانيّ سينيكا Sénèque (٢ق.م-٦٥م) تُقرأ أمام جُمهور خاصّ من المُثقّفين داخل البيوت أو في صالات الخَطابة. وفي القرن السابع عشر كان الهُواة من الطبقة الأرستقراطيّة في بَلاط لويس الرابع عشر في فرنسا يَقومون بقِراءة المسرحيّات بشكل تَمثيليّ.

في العصر الحديث، انتشر تقليد قِراءة المسرح في الاتّحاد السوفييتيّ وإنجلترا، وذلك للتعريف بكِتابات مسرحيّة جديدة قبل تقديمها، ومن أجل إبراز الطابَع الدراميّ في النصّ بمَعزِل عن شكل العَرْض. يُعدّ الفرنسيّ لوسيان أتون L. Attoun صاحب فرقة «المسرح المفتوح*» من الذين مارسوا هذا النوع من القراءة للمُساهَمة في تعريف الجُمهور بالنصوص المسرحيّة الجديدة. وقد اعتُبر ذلك نوعًا من الإخراج الصَّوتيّ للنصّ ضِمن الفضاء*. كذلك دَرجت العادة في مَعاهد المسرح في فرنسا أن يَقوم طُلّاب التمثيل بِقراءة النصوص بشكل تَمثيليّ أمام الجُمهور* دون ديكور كنوع من التمرين يأخذ شكل عَرْض.

انظر: الرومانسيّة والمَسرح.

■ **مَسْرَح المَقْهى** **Café Theatre**
Café Théâtre

صِيغة ظهرت في السِّتّينات من هذا القرن في أمريكا ثُمّ في أوروبا مع رغبة بعض المُؤلِّفين والمُمثِّلين في تقديم وتمثيل أعمالهم بحُرِّيّة خارج نِطاق المؤسَّسة ومَسارحها التقليديّة، ودون الخُضوع لشروط العَرْض المسرحيّ. وقد أخذت هذه الصِّيغة في حينها طابَعًا تجريبيًّا طليعيًّا.

في فرنسا يُمكن أن نَجد الأصول البعيدة لمسرح المَقهى في المقاهي الراقصة Café-Concert التي عُرفت في باريس منذ القرن الثامن عشر وحتى الحرب العالميّة الأولى. كما أنّه يُشكِّل امتدادًا لتقاليد الشانسونييه* ولعُروض الأقبية والكهوف والكاباريه* التي تَقوم على النقد السياسيّ والهِجاء اللّاذع (انظر التجريب والمسرح، وعَرْض المُنوَّعات). في السبعينات والثمانينات صار مسرح المقهى من الأشكال المسرحيّة الرائجة التي يرتادها جُمهور* المسرح التقليديّ لطَابعها المُسلّيّ والطريف ولكثرة المونولوغات المُضحِكة فيها (انظر البولفار-مسرح). بالمُقابِل، قام بعض مُدراء المَقاهي بإفساح المَجال أمام مُؤلِّفين شباب وفِرَق من المُمثِّلين ليُجرِّبوا إمكانيّاتهم ممّا جَذَب جُمهورًا مُختلِفًا. وقد عَرَف مسرحُ المَقهى في فرنسا نجاحًا مُتزايدًا بحيث لم يعد من المُمكن اعتباره ظاهرة عارضة، خاصّة وأنّ هذه العُروض تَوصَّلت إلى خَلْق عَلاقة جديدة مُباشَرة مع الجُمهور، وإلى البحث عن شكل جديد للإنتاج المسرحيّ وللعَرْض يَقوم على صِيغة الإبداع الجَماعيّ*، ويَستعيد بعض عناصر المسرح الشعبيّ*. ففي مقهى المَحطّة Café de la Gare في باريس الذي يَتّسع لـ ٨٤٠ مكانًا، وحيث اشتُهر المُمثِّل الهزليّ رومان بوتيل R. Bouteille، كانت وَجبة الحَساء تُوزَّع في الاستراحة، وكان أعضاء الفرقة وعددهم ١٣ يَقومون بكلّ الأعباء بشكل جَماعيّ من تحضير الديكور* إلى تنظيم الإضاءة* وتصميم الأزياء والتمثيل. وفي النهاية يَقومون بجمع النُّقود من الحُضور على طريقة المُمثِّلين الجوّالين *Jongleurs* في القرون الوسطى ليتقاسموها بشكل مُتساوٍ.

في الولايات المتحدة الأمريكيّة وُلِدت فكرة تقديم عُروض مسرحيّة في المَقهى عام ١٩٥٧ مع نادي لاماما التجريبيّ La Mama Experimental Theatre Club الذي ابتدعته الأمريكيّة إلين ستيوارت E. Stewart (١٩٣٠-) حيث جرت عادة تقديم القهوة خِلال العَرْض لتغطية نَفَقات العُروض المسرحيّة.

في إنجلترا ظهر ما يُسمّى بعُروض وقت الغذاء Lunchtime Theatre في بعض المَقاهي المعروفة دون أن تَنتشر الظاهرة بشكل كبير.

- يَتجلّى أسلوب مسرح المقهى بالمُقوِّمات التالية: نصوص مسرحيّة قصيرة. عدد قليل من الشخصيّات. حِوار* ساخن ومُباشَر. سيطرة طابَع الإضحاك والظَّرافة على العَرْض. عَلاقة حميمة بين المُمثِّلين والمُتفرِّجين بسبب غِياب الخشبة* وصِغَر المكان. بَساطة مُطلَقة في الديكور* وفي كلّ العَناصر السينوغرافيّة والتِّقنيّة.
- يُشكِّل الأداء* العُنصر الأساسيّ في مسرح المقهى في غِياب مُكوِّنات العَرْض الأخرى لذلك يُمكن أن نَعتبره مسرح المُمثِّل. وقد اشتهر بعض المُمثِّلين بعُروضهم المُتميِّزة في مسرح المقهى كالفرنسيِّين كولوش Coluche، وجيرار ديبارديو G. Depardieu الذي صار لاحقًا من نجوم المسرح والسينما.

- أمّا الزبائن/المُتفرِّجين في مسرح المقهى فمن نوعيّة خاصّة، لأنّهم غالبًا من المُمثّلين الشباب الذين يَبحثون عن أفكار جديدة، أو من المُثقّفين الفُضوليّين لكلّ ما هو جديد ومُتفرِّد.
- لم يَهتمّ الكُتّاب المسرحيّون المعروفون بالتأليف لمسرح المقهى إلّا في حالات نادرة نذكر منها مسرحيّة «أوركسترا» للفرنسيّ جان آنوي J. Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧). لكنْ لمسرح المقهى كُتّابه المحترفون الذين لم يَنالوا شُهرة خارج نِطاقه.

في العالَم العربيّ حيث كانت المَقاهي الشّعبيّة مكان لِقاء وفُرجة تُقدَّم فيه عُروض خيال الظّلّ* وجَلَسات الحكواتيّ*، لم تُعرَف صِيغة مسرح المَقهى بمفهومها الغربيّ باستثناء مُحاولة واحدة قامت بها مجموعة من الطلّاب في مصر أسّسوا فرقة مسرح القَهوة عام ١٩٧٠ ضِمن رَغبتهم في خَلق مسرح تجريبيّ، وكانت استمرارًا لمسرح الجَيْب*. قَدّمت الفرقة عُروضًا قليلة وتَوقّفت بعد وقت قصير دون أن تَخلُق تقليدًا مسرحيًّا.

■ المَسْرَح المَلْحَمِيّ Epic Theater

Théâtre épique

مفهوم صاغه وبَلوَره المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) بشكل نظريّ، وطبّقه في مسرحه، مُستنِدًا في ذلك على عناصر استقاها من المسرح الشرقيّ* التقليديّ ومن المسرح القديم وقد كان ظهور المسرح المَلحميّ استمرارًا لتطوُّر المسرح التعبيريّ في ألمانيا حيث طُرحت فكرة إضفاء الصِّبغة المَلحميّة على المسرح Episierung (انظر التعبيريّة).

والمسرح المَلحميّ كما صاغه بريشت نظريّة مُتكامِلة في المسرح لأنّها تُعالج العمليّة المسرحيّة بكافّة أبعادها، بما في ذلك كتابة النصّ وإعداد* العمل للعَرْض والإخراج* وشكل الأداء* والديكور* والسينوغرافيا* والموسيقى، كما تَشمُل أيضًا التأثير* على المُتفرّج*.

ظهر مَفهوم المسرح المَلحميّ في الأساس في ألمانيا اعتبارًا من العِشرينات من هذا القرن حيث أخذ مَنحى مسرحيًّا وإيديولوجيًّا في آنٍ واحد، إذ أنّه كان مُحصّلة لتوجُّهات مسرحيّة سابقة له في أوروبا وروسيا هَدَفت إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع من خِلال تغيير المسرح بحَدّ ذاته كشكل وكمضمون. من هذه التوجُّهات نذكر تيّارات المسرح الشّعبيّ* والمسرح التحريضيّ* والمسرح السياسيّ*.

أوّل من استعمل تعبير مسرح ملحميّ بالمعنى الحديث للكلمة واستخدم تِقنيّاته بهدف تعديل وظيفة المسرح وتأثيره على المُتفرّجين هو الألمانيّ أروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) الذي أدخل على مسرحه السياسيّ عناصر مَلحميّة على مُستوى النصّ والعَرْض مِثل تعديل شكل مكان العَرْض وإدخال عُروض سينمائيّة وشرائح صَوتيّة وكسر وَحدة تَماسُك النصّ الدراميّ بإدخال عناصر وصفيّة تفسيريّة والتوجُّه* للجُمهور. استمدّ بريشت هذا المفهوم من بيسكاتور عندما عَمِلا معًا في إعداد* مسرحيّة «الجُنديّ الشجاع شفايك» (١٩٢٧) عن رواية التشيكي هاتشيك Hasek. وقد صاغه بريشت بشكل نظريّة مُتكامِلة على مراحل هي مراحل مَسيرته المسرحيّة التي بدأت برفض المسرح السائد الذي أطلق عليه تسمية المسرح الأرسطاليّ*، بما فيه المسرح الرومانسيّ والطبيعيّ والتعبيريّ. وقد استخدم بريشت بعد

ذلك العناصر المَلحميّة بقصد التعليم والدِّعاية في المسرحيّات التعليميّة ***Lehrstuck*** والسياسية التي كتبها ومنها «الذي يقول لا، الذي يقول نعم» و«الاستثناء والقاعدة» (١٩٣٠)، ومن ثَمّ توصَّل إلى صِيغة المسرح المَلحميّ مع «الأمّ شجاعة» (١٩٣٨)، وتخطّاها في النهاية مع المسرح الجَدَليّ في «دائرة الطباشير القوقازيّة». جدير بالذكر أنّ بريشت لم يَعتبر نصوصه المسرحيّة نَماذج مُنتهية ومُتكامِلة وإنّما تخضع للتغيُّر حسب مُتطلّبات العَرْض.

انطلق بريشت في نظريّة المسرح المَلحميّ من البحث في الأصول النظريّة للمسرح الدراميّ الأرسطيّ ضِمن كتابات أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) والتفسيرات التي قُدِّمت له. فقد رَفَض هذا المسرح وطرح بديلًا عنه المسرح المَلحميّ الذي يَهدِف إلى التعليم والمُتعة* لأنّه يَجعل من التلقّي عمليّة واعية وليس مُجرّد انفعال. وقد بَلوَر بريشت مفهوم المسرح المَلحميّ نظريًّا في مجموعة النصوص التي جُمعت تحت اسْم «كتابات حول المسرح»، وطبّقه عمليًّا على صعيد الإعداد والإخراج. هذا التكامُل في العَرْض النظريّ والتطبيق العمليّ يُفسِّر نجاح وانتشار مفهوم المسرح المَلحميّ، ويُعطي لبريشت صِفة الدراماتورج* بالمعنى الكامل للكلمة. (انظر دراميّ/مَلحميّ، الدراماتورجيّة)

السِّمات العامّة للمَسْرَح المَلْحَمِيّ:

انطلق بريشت بشكل أساسيّ من الرغبة في تغيير دَور المسرح من خِلال طرحه للمسرح المَلحميّ كبديل يُؤدّي إلى تغيير الواقع. ولم تتوقَّف مُقارَبته للمسرح الدراميّ عند النقد، فقد طرح بدائل تناولت العمليّة المسرحيّة في كلّ مُكوّناتها «لكي نُقدِّم شيئًا مُختلِفًا، يجب أن نُقدِّمه بشكل مُختلِف».

على الرغم من أنّ بريشت انتقد المسرح الدراميّ القائم على المُحاكاة* والإيهام* إلّا أنّه لم يَبتعد تمامًا عن المُحاكاة وتصوير الواقع، بل تعامل معها بشكل مُختلِف ومن منظور ماركسيّ. فبدلًا من اعتبار هذا الواقع واقعًا جامدًا يُؤثّر المجتمع على الفرد فيه كما في المسرح الطبيعيّ، أو يَتجابه فيه الفرد مع المجتمع كما في المسرح التعبيريّ، طرح بريشت جَدَليّة العَلاقة ما بين الفرد والمجتمع، أي ما بين الإنسان والعالَم ومن خِلال توضيع الحدث في سِياق تاريخيّ (انظر التأريخيّة).

انتقد بريشت توجّه الموضوعيَّة الجديدة *Neue Sachlichkeit* الذي كان سائدًا في زَمنه لأنّه يَعرِض الواقع كما هو دون مُعالجة فنّيّة (انظر وثائقيّ - مسرح)، ولأنّه يُغيِّب الصِّراع* ويَضع المُتفرِّج في موقف القَبول أو الرفض، في حين أنّ بريشت يُريد للمُتفرِّج موقِفًا آخر هو النقد من خِلال استرجاع الوظيفة التعليميّة للمسرح، ومن خِلال إدخال عناصر التغريب* على كلّ المستويات.

انطلق بريشت من رفض المسرح الدراميّ القائم على التمثُّل* والإيهام، واعتَبر أنّ كسر الإيهام من خِلال الإعلان عن المسرحة* في مرحلة ما من مراحل العَرْض يَخلُق عَلاقة مُختلِفة ما بين الواقع والمسرح، أي بين المُتفرِّج وواقعه وما يراه على الخشبة.

- على الصعيد الدراميّ، أخذت الحِكاية* معنى مُحدَّدًا عند بريشت لأنّه لم يطرحها كقِصّة مُتسلسِلة وإنّما كحدث مُتقطِّع يرى المُتفرِّج أجزاءً منه. وبذلك تَختلِف الحِكاية عنده عن الحَبْكة* في المسرح الدراميّ. والقَطْع في

الفعل الدراميّ* يَتجلّى لَديه على كلّ المُستويات: مستوى الخِطاب* المسرحيّ الذي يَتضمَّن الحِوار* والسَّرد* والأغاني، ومُستوى المضمون ومُستوى الأداء. كما أنّ الحِكاية تبدو لَديه في نهاية الأمر سيرة للشخصيّة* أو مَسارًا يُشكِّل الغستوس الأساسيّ *Gestus fondamental* الرابط بين مُكوِّناتها. وقد استخدم بريشت القالَب السَّرديّ في عَرْض الحدث بحيث تُروى الحِكاية على أنّها جرت في الماضي، وهنا يَظهر أنّ المهمّ ليس «ما حدث» وإنّما «كيف حدث».

ولأنّ الحِكاية تَعرِض حدثًا جرى في الماضي، فإنّ بُنية العملِ المَلحميّة القائمة على السَّرْد تَعتمد شكل التقطيع* إلى لوحات تُشكِّل كلّ لوحة منها نَموذجًا أو موقِفًا ما ضِمن الامتداد الزمنيّ. والامتداد الزمنيّ يَسمح بتبيان التحوُّل لَدى الشخصيّة (تحول «غالي غاي» في مسرحيّة «رجل برجل».

- لا تُوجد في مسرح المَلحميّ بُنية تصاعُديّة كالتي نَجدها في المسرح الدراميّ. فالعُقدة* فيه تَغيب، ولا توجَد ذُروة* للحدث، كما أنّ الصراع فيه لا يُطرح كصراع مُعلَن ومباشَر بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والعالَم، وإنّما يَقوم المُتفرِّج باستنتاجه استنتاجًا. وغالبًا ما يُستبدَل الصِّراع بمبدإ التناقُض (التناقُض بين السلوك والكلام، والتناقُض في التصرُّفات)، وهذا ما يَبدو في إعداد بريشت للمسرحيّات الدراميّة بحيث تأخذ الصِّبغة المَلحميّة، ففي مسرحيّة «كوريولانس» التي أعدّها عن وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) يَتِمّ مَشهد المُحاكمة الذي يُشكِّل ذُروة الصراع خارج الخشبة. وحتى عند وجود موقف مأساويّ واضح فإنّ بريشت في إعداده للعمل يُغيِّب هذه المأساويّة ويَستبدلها بمحاولة فهم ومُعالَجة الظَّرف الموضوعيّ الذي يُؤدّي لها لأنّه يَعتبر أنّ الإنسان لا يتصارع مع القُوى الغيبيّة وإنّما يَتفاعل مع الظَّرف الذي يوجَد فيه، ويؤثِّر فيه، وهذا ما نَجده في إعداده لمسرحيّة «أنتيغونا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٥-٤٠٥ق.م).

كذلك فإنّ الخاتمة* لَديه ليست كاملة ومُغلَقة، وإنّما مفتوحة. فالأمّ شجاعة في مسرحيّته التي تَحمِل نفس الاسْم تستمرّ في تِجارتها، وللمُتفرِّج أن يَتصوَّر تتمّة الحدث بعد انتهاء المسرحيّة (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلَق).

- تَعامَل بريشت مع الشخصيّة المسرحيّة بشكل مُختلِف، فهي ليست كُلًّا مُتكاملًا يُمثِّل الشخص في الحياة، وإنّما تتألّف من مجموعة أفعال وخِطابات غير مُتوافِقة فيما بينها، ويُمكن أن تُقرأ كعَلامة مِثلها مِثل بَقيّة عناصر العَرْض الأُخرى. وقد أفرد بريشت للشخصيّة أهمِّيّة خاصّة، لكنّه عَدّل شكل تعبيرها وركّز على سُلوكها الذي يُعبِّر عنه على مُستوى الكلام ومُستوى الحركة* والوضعيّات. وهذا السلوك هو سلوك اجتماعيّ تاريخيّ ولهذا يُقال إنّ مسرح بريشت هو مسرح الغستوس*.
- على مُستوى العَرْض تكون الخشبة في العَرْض المَلحميّ خشبة فارغة يَغيب عنها الديكور التقليديّ. إلّا أنّ الأغراض المُستخدَمة فيها تكون غالبًا أغراضًا واقعيّة لأنّها تُبلوِر العَلاقة بين الإنسان والواقع، وهذا ما نَجده في مسرحيّة «الأمّ شجاعة» حيث تَلعَب العَربة دَورًا أساسيًّا في تصوير عَلاقة الأم شجاعة بواقعها (انظر الغَرَض المسرحيّ). كذلك استعمل

بريشت في المسرح المَلحميّ اللّافتات التي تُعلِن عن المكان والزمان ومُجرَيات الحدث، لا بل إنّ الشخصيّات بحَدّ ذاتها ضِمن فَراغ المكان تُصبح عَلامة تَدلّ على المكان والزمان، مِثلهما أيّ غَرَض من أغراض العَرْض.

رَفض بريشت مبدأ الجدار الرابع* الذي هو أساس مبدأ الإيهام في المسرح وألغى السِّتارة* في بعض الأحيان، واستَخدم إضاءة* ثابتة يَرى المُتفرِّج مصدرها، وجعل الخشبة* تُعلِن على أنّها خشبة مسرح بشكل دائم من خِلال عناصر تُبرِز المسرحة (لافتات، توجُّه للجُمهور إلخ) وبذلك لا تَعود الخشبة صورة مُصغَّرة عن العالَم ولا مرآة لواقع المُتفرِّج، وإنّما تَتحوّل إلى مِنبَر للمُحاكمة والنقد.

كذلك تَبرز المسرحة في أداء المُمثِّل الذي يَروي مَسار شخصيّة ولا يَتمثَّل نفسه فيها وإنّما يَبتعد عنها باستمرار. وهذه عناصر استمدّها بريشت من تِقنيّات المسرح الشرقيّ ولا سِيَّما الصينيّ. وقد تَعرَّف بريشت أيضًا على مسرح النو* اليابانيّ وتعاليم المُنظِّر اليابانيّ زيامي Zeami (١٣٦٣-١٤٤٣) عن طريق الترجمات الإنكليزيّة التي قَدّمتها إليزابث هاوبتمان E. Hauptmann لهذه النصوص.

على صعيد العَلاقة مع المُتفرِّج، انطلق بريشت من فكرة المواجهة بين فضائين هما فضاء* المُتفرِّج وفضاء العَرْض. وهذه العَلاقة تَبدأ بتعرُّف وتَمثُّل، ثُمّ تتحوَّل إلى تباعُد تدريجيّ يصل إلى مرحلة اتِّخاذ الصالة موقفًا ممّا يُعرَض عليها. أي إنّ عمل المُتفرِّج عند بريشت يَبدأ حين ينتهي العَرْض حسب تعبير الفيلسوف الفرنسيّ لوي التوسير L. Althusser. ونذكر هنا أنّ هذه النقطة بالذات لم تَتحقّق دائمًا على مُستوى التطبيق.

تأثير بريشت:

في يومنا هذا يُعتبر مسرح بريشت المَلحميّ من الكلاسيكيّات لأنّه شكَّل مَحطّة هامّة في تاريخ تطوُّر المسرح.

على الرغم من أنّ بريشت تَنقَّل بين دول أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفيتيّ، إلّا أنّ مسرحه المَلحميّ لم يَنتشر في العالم إلّا بعد الخمسينات، ومن خِلال جَولات فِرقة «البرلينر أنسامبل» التي أدارها بعد عودته إلى ألمانيا الديمقراطيّة، وتلته في ذلك زوجته هيلينا ڤايغل H. Weigel التي تابعت عمله بعد موته وفرضت أسلوب عمله كما هو دون أية إمكانيّة للتغيير (انظر نَموذج العَرْض).

في الخمسينات، ومع انتشار طُروحات المسرح السياسيّ في فرنسا، تَبنَّت مجموعة من المُثقَّفين والمُفكِّرين مِثل برنار دورت B. Dort ورولان بارت R. Barthes في مجلّة «المسرح الشَّعبيّ» أفكار بريشت المسرحيّة. وقد اعتُبر المسرح المَلحميّ في حينه نقيض مسرح العَبَث* الذي لا يَلتزم بقضيّة. وقد كان تأثير بريشت على المسرح في العالَم واضحًا، خاصّة على مُستوى تحرير العَرْض المسرحيّ من القوالب السائدة، وعلى مُستوى آليّة تحضير العَمَل المسرحيّ بما في ذلك إعداد النصوص وتكوين الفِرَق وأداء المُمثِّل والتعامُل مع مُكوِّنات العَرْض. وكذلك على المُستوى النقديّ إذ إنّه أسّس نظرة جديدة في مُقارَبة العَرْض (انظر الدراماتورجيّة). على مُستوى الكتابة كان تأثير بريشت والمسرح المَلحميّ واضحًا في أوروبا وبقيّة أنحاء العالَم. ومن الكُتّاب المسرحيّين الذين تأثّروا به الإنجليزيّ جون أردن J. Arden (١٩٣٠-)

والألمانيّين ماكس فريش M. Frish (١٩١١- ١٩٩١) وبيتر ڤايس P. Weiss (١٩١٦-١٩٨٢) والفرنسيّ آرمان غاتي A. Gatty (١٩٢٤-) وإيميه سيزير A. Césaire (١٩١٣-). لكنّ تأثير نظرية المسرح الملحميّ على المسرح الغربيّ ظَلّت على مُستوى العَرْض أكثر منها على مُستوى الكتابة.

جدير بالذِّكر أنّ المسرح الشرقيّ الذي كان مَصدر إلهام لبريشت عاد وأخذ منه تِقنيّات المسرح الملحميّ وتِقنيّات التغريب بشكل واعٍ، وهذا ما حَقّقه المُخرِج اليابانيّ سيندا كوريا Senda Koreya (١٩٠٤-؟) الذي درس عند بيسكاتور ويُعتبَر أوّل مَنْ عَرَّف الجُمهور* اليابانيّ بمسرح بريشت. كذلك فإنّ فرقة طوكيو أنسامبل التي أسّسها هيرا واتاري Hira Watari على غِرار البرلينر أنسامبل اختصّت بتقديم مسرحيّات بريشت. في العالَم العربيّ عُرف بريشت منذ الستّينات. فقد تُرجم كتاب «الأورغانون الصغير» إلى العربيّة في مجلّة «المسرح المِصريّة» في آب ١٩٦٥، وكان قد سبق ذلك ترجمات عن الألمانيّة لمسرحيّات بريشت قام بها المصريّ عبد الغفار مكاوي، وكذلك عبد الرحمن بدوي منذ عام ١٩٥٨. وقد قُدِّم أوّل عرض لمسرحيّة بريشت «الاستثناء والقاعدة» في مصر من إخراج فاروق الدمرداش عام ١٩٦٤. وقدّمها أيضًا في نَفْس السنة السوريّ شريف خزندار (١٩٤٠-) في دمشق. والواقع أنّ نظريّة بريشت حول المسرح المَلحميّ دخلت العالَم العربيّ بزخم بين المُثقّفين لأنّ طروحاته الأيديولوجيّة توافقت مع فكرة الالتزام السياسيّ التي سادت في تلك الفترة، ومع الرغبة في إيجاد قالَب مسرحيّ يَتوجّه للجماهير العريضة. من المسرحيّين العرب من تعرّف على نظريّة المسرح المَلحميّ عن طريق التعامُل المُباشَر مع فرقة البرلينر انسامبل، وهذه حالة العراقيّ يوسف العاني (١٩٢٧-) الذي عَمِل مع الفرقة إعتبارًا من عام ١٩٥٨، وكذلك السوريّين عادل قره شولي ونبيل حفّار الذي ترجم العديد من مسرحيّات بريشت عن الألمانيّة. ومنهم من تَعرَّف على هذا المنهج من خِلال مُشاهدة عُروض بريشت في ألمانيا مِثل العراقيّ عوني كرومي (١٩٤٥-)، ومنهم من قام بإعداد مسرحيّاته بحيث تتلاءم مع الواقع العربيّ، وهذا ما حَقّقه اللبنانيّ جلال خوري (١٩٣٤-) الذي أعدّ مسرحيّة «صعود آرتورو إي» لبريشت مع روجيه عساف (١٩٤١-) عام ١٩٦٦، وأعاد تقديمها في عام ١٩٨٢ تحت اسْم «زلمك يا ريس»، كما قدَّم مسرحيّة «جحا في القرى الأماميّة» المُستمَدَّة من مسرحيّة «عظمة وبؤس الرايخ الثالث»، وغير ذلك من الأعمال المُستمَدَّة عن بريشت مِثل «وايزمانو بن غوري وشركاه». من جانب آخر تتالت ترجمات بريشت إلى العربيّة عن الفرنسيّة والإنجليزيّة كما فعل المصريّ بكر الشرقاوي الذي تَرجم عن الإنكليزيّة في السبعينات بعض مسرحيّات بريشت.

بنَفْس المنحى تَعرَّف المسرحيّون العرب على المسرح المَلحميّ عَبر كتابات الغرب عنه، أو عَبر مُشاهدة عُروض تَعتمد تِقنيّاته، فكان ذلك بِداية موجة استخدام الأسلوب البريشتي في الإخراج. نذكر من هؤلاء المُخرِجين العراقيّين ابراهيم جلال (١٩٢٣-) وقاسم محمّد (١٩٣٥-) واللبنانيّين يعقوب الشدراوي (١٩٣٤-) وروجيه عساف (١٩٤١-) والجزائريّ عبد القادر علّولة (١٩٢٩-١٩٩٥). جدير بالذِّكر أنّ التعرُّف على المسرح المَلحميّ تواقَتَ مع توجُّه المسرح العربيّ إلى استخدام عناصر

مُستقاة من التُّراث المَحلّيّ مِثل الحكواتي* والراوي واستخدام الأغاني في المسرح. بل يُمكن أن نقول إنّ مسرح بريشت المَلحميّ كان من الأسباب التي أدّت إلى فتح عيون المسرحيّين العرب على إمكانيّة العودة إلى التُّراث واستقاء عناصر مسرحيّة مَحلّيّة منه. ونذكر في هذا الإطار أعمال روجيه عساف مع فرقة الحكواتي في لبنان، وأعمال المغربيّ الطيب الصديقي (١٩٣٧-) المُستَمدّة من التاريخ والتي تَحمِل طابَعًا مَلحميًا وأهمّها «معركة الملوك الثلاثة» و«مولاي اسماعيل» و«مولاي إدريس» و«نحن». كذلك يُمكن أن نجد الطابَع المَلحميّ التاريخيّ في مسرحيّة «حرب الألفي عام»، وفي مسرحيّة «الرجل ذو الحِذاء المطاطيّ» للجزائريّ كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩). وبشكل عام فإنّ توجُّه التسييس في المسرح العربيّ كانت نتيجة التأثُّر بنظريّة المسرح المَلحميّ على صعيد التأليف، وهذا ما نَجده في مسرحيّات مِثل «آه يا جيفارا» (١٩٦٩) للمصريّ ميخائيل رومان (١٩٢٠-١٩٧٣)، ومسرحيّة لومومبا أو القِناع والخنجر (١٩٦٥) للمصريّ رؤوف مسعد، ومسرحيّة «اتفرج يا سلام» (١٩٦٥) للمصريّ رشاد رشدي، ومسرحيّة «سهرة مع أبي خليل القبّاني» و«حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» للسوريّ سعدالله ونوس (١٩٤١-).

انظر: دراميّ/مَلحميّ، شكل مفتوح/شكل مُغلَق، الغستوس، التغريب.

■ المَسرَح الموسيقِيّ Musical Theatre
Théâtre Musical

تسمية ظهرت حديثًا لنوع من العُروض تَلعب الموسيقى فيه الدَّور الأساسيّ. يَهدِف المسرح الموسيقيّ *إلى تَوريط المُتفرِّج ضِمن حالة* موسيقيّة مُعيَّنة واستثارة أحاسيسه من خِلال تحقيق التداخُل بين النصّ والصورة والموسيقى. تكون الموسيقى في هذه الحالة نُقطة انطلاق العَرْض، فهي تَحمِل بُعدًا دراميًا وهي التي تَروي الحدث بالإضافة إلى أنّها تُشكّل ما يُسمّى الديكور السّمعيّ *Décor sonore* الذي يُعطي إيقاع* الحدث ويُؤكِّد على دراميّة الزمن.

ارتَبط هذا النوع من العُروض بالتجريب منذ الخمسينات، وتطوَّر في الستّينات باتِّجاهين هُما مسرح الآلات *Théâtre Instrumental* والمسرح الصوتيّ *Théâtre vocal*. وقد كان منذ ظهوره يرمي إلى التميُّز عن الأوبرا* وعن الموسيقى التصويريّة المُرافِقة للعَرْض المسرحيّ. لكن في السبعينات صار تعبير المسرح الموسيقيّ يَشمُل أشكالًا مُتنوِّعة من العُروض منها إخراج الأوبرا، ومنها عُروض مسرحيّة تُشكِّل الموسيقى الصوتيّة فيها إلى جانب الصورة العُنصر الأساسيّ، وهذا ما نَجده في عُروض الأميركي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) والإيطاليّ كارميلو بينه C. Bene (١٩٣٧-) والأميركيّة مريديت مونك M. Monk، ومنها عُروض تَستنبط روحيّة الشِّعر من خِلال صياغته في مقطوعة موسيقيّة، وهذا ما حاول تحقيقه الموسيقيّ الفرنسيّ پيير بوليز P. Boulez (١٩٢٥-) عندما ألّف عَمَلًا موسيقيًا انطلاقًا من قصيدة «المِطرقة دون صاحب» للشاعر الفرنسيّ رونيه شار R. Char وحوَّلها إلى عَرْض، ومنها عُروض تَقوم على تناغُم الموسيقى مع الإضاءة* والمُؤثِّرات البصريّة كما في عُروض الفرنسيّ جان ميشيل جار J.M. Jarre.

من الأعمال التي تَندرج في إطار المسرح الموسيقيّ عُروض الفرنسيّ جورج أبرجيس G. Aperghis الذي كَتب عِدّة أعمال منها «قِصّة الذئاب» (١٩٧٦) وغيرها، وأعمال المُخرِج بيير

بارات P. Barrat الذي أخرج مسرحيّة «واحد ضدّ الجميع» (١٩٧١) ضِمن هذا التوجُّه.

انظر: الموسيقى والمَسرح، المَسرح الغِنائيّ، المُؤثِّرات الصوتيّة.

■ **مَسْرَح الهَواء الطَّلْق** **Open air theatre**

Théâtre de plein-air

انظر: العَمارة المسرحيّة، الشارع (مَسرح-)، المكان المسرحيّ.

■ **المَسْرَحَة** **Theatrality/Theatricality**

Théâtralité

مفهوم تَبلوَر نظريًّا مع محاولة تحديد خُصوصيّة ما يُشكّل ماهيّة المسرح من الناحية الفلسفيّة ضِمن ما سُمّي نظريّة المسرح *Théorie du théâtre* ومن الناحية النقديّة فيما سُمّي عِلم المَسرح *Théâtrologie*، ومع مُحاولة إبراز هذه الخُصوصيّة على مُستوى الكِتابة والعَرْض.

من الصَّعْب إعطاء تعريف مُحدَّد لمفهوم المسْرحة لأنّه استُخدم في سِياقات مُتنوِّعة ومُختلِفة. يُعتبر المسرحيّ الروسيّ نيقولاي أيفرينوف N. Evreinoff (١٨٧٩-١٩٥٤) أوّل من استَخدم هذا المُصطَلح عام ١٩٢٢، وقد اشتقّه من صِفة مسرحيّ بالروسيّة Teatralnost للدّلالة على ماهيّة المسرح وما يُشكِّل جوهره. وقد أتى ذلك في سِياق أبحاثه حول وِلادة الأديان، إذ طَرح فكرة أنّ الأديان وُلدت من الحاجة الفِطريّة لدَى الإنسان لمَسْرَحَةِ ألغاز الوجود. وقد ذهب إلى أبعد من ذلك حين أكّد أنّ كلّ إنسان يَحمِل في داخله رَغبة في تغيير هيئته والتنكُّر بهيئة أخرى، وهذه الرغبة تُعادل الحاجة الجسديّة للطعام وغيره.

في اللغة العربيّة يَصعُب التعبير عن مضمون هذه الكلمة بمصطلح محدّد لأنّ كلمة «المَسْرَحَة» التي هي أقرب ترجمة عربيّة لهذا المُصطلَح مُشتقَّة من فعل مَسْرَحَ الذي يَستدعي في ذِهن المُتلقّي معنى تحويل وإعداد* مادّة أدبيّة أو فنّيّة أو حدث من الحياة اليوميّة للمسرح، وهو ما يُطابق باللغات الأجنبيّة كلمتَي Théâtralisation وDramatisation (انظر الإعداد)، فيقال مَسْرحة الرِّواية ومَسْرحة القصيدة إلخ، في حين أنّ المعنى المقصود هنا هو ما يُشكِّل الخُصوصيّة المسرحيّة* (ماهيّة المسرح) في العمل المسرحيّ، تمامًا كما يُقال عن الأدبيّة Littérarité إنّها خُصوصيّة الأدب Littérature في العمل الأدبيّ. أمّا تعبير التَمَسْرُح الذي استعمله الكاتب المصريّ يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١)، فيُغطّي أحد معاني الكلمة فقط، لأنّه يُعبِّر عن حالة تَنجُم عن إضفاء طابَع المسرحة على أيّة مُمارَسة.

وولادة تعبير المسرحة مُعاصر لولادة تعبير الأدبيّة Literaturnost الذي أطلقته حَلقة براغ للتمييز بين مُكوِّنات العمل اللغويّة التي تُحدِّد ماهيّة الأدب، وبين الأدب في حالته النهائيّة كنِتاج إبداعيّ.

كان ظهور مفهوم المسرحة في الغرب في بداية القرن العشرين تعبيرًا عن الحاجة في تلك المرحلة للخُروج بالمسرح عن نِطاق الأدب والكلمة، وإعلانه كفنّ مُستقِلّ له خُصوصيّته المَشهديّة التي تَبرز في لغة العَرْض. يَندرج ذلك ضِمن ردّة فعل على المسرح الإيهاميّ *Théâtre d'illusion* المُغلَق الذي يُخفي أعرافه ليَطرح نفسه كمُحاكاة* تصويريّة للواقع (انظر الخُصوصيّة المسرحيّة). وعلى الرغم من ذلك فإنّ تعريف المسرحة بخطوطها الواسعة كحالة مُختلِفة عن الطبيعيّ والعاديّ وكنوع من

الاصطناع والإيهام يَجعل من المُحاكاة بحَدّ ذاتها نَواة للمسرحة لأنّها حالة إيهاميّة مُصطنَعة.

وقد عرَّف الناقد الفرنسيّ رولان بارت R. Barthes عام ١٩٥٤ المسْرحة على أنّها «المسرح بِدون النصّ» (أي بدون الجانب الأدبيّ في النصّ المسرحيّ)، وبأنّها مجموعة العَلامات التي تَتشكّل على الخشبة انطلاقًا من مُخطَّط الحدث المكتوب، وبالإضافة إليه، مع كلّ ما يَحمِله ذلك من تأثير* على المُتلقّي. انطلاقًا من هذه المُعطَيات فإنّ المسْرحة بمعناها الدقيق هي كلّ ما يَحمِل طابَع الفُرْجة *Le Spectaculaire*، وكلّ ما يَحمِل طابعًا مُصطنَعًا (بمعنى اختلافه عمّا يوجَد في الحياة العاديّة) في النصّ والعَرْض، وكلّ ما يَفترض الازدواجيّة (المُمثّل* والشخصيّة* التي يُؤدّيها، الديكور* والمكان* الذي يوحي به إلخ). من هذا المُنطلَق فإنّ كلّ عمل مسرحيّ مهما كان أسلوبه يَحمِل نوعًا من المسْرحة تَتفاوت نسبتها من نوع إلى آخر.

كان الإعلان عن المسْرحة وسيلة لجأ إليها المسرحيّون في مرحلة البحث عن الخُصوصيّة المسرحيّة في النِّصف الأوّل من هذا القرن لتنضير المسرح الإيهاميّ بعد أن وصل إلى طريق مسدود بنفْيِه للجانب اللَّعِبيّ فيه. وقد استُخدمت عمليّة المسرحة بشكل مُعلَن لكسر الإيهام من خِلال الإعلان عن المسرح كمسرح، أي كشف الأعراف* المسرحيّة وإبرازها كعناصر لها مَرجِعها في المسرح وليس في الواقع، واللجوء إلى وسائل تكشِف آليّة إنتاج العمل المسرحيّ بدلًا من إخفائها، وتُذكِّر المُتفرّج* بوجوده في المسرح (انظر الإنكار، التغريب). كذلك فإنّ اللُّجوء إلى إعلان المسرحة لم يكن عُنصرًا له علاقة بالأسلوب والشكل فقط، وإنّما وسيلة للوصول إلى بُنية مسرحيّة مُغايِرة (انظر شكل مفتوح/ شكل مُغلَق).

ولتحقيق ذلك استلهم المسرحيّون عناصر موجودة أصلًا في كثير من الأشكال المسرحيّة* القديمة مثل المسرح الشرقيّ* التقليديّ والمسرح اليونانيّ حيث يُهيمن طابَع الأسلبة* على مُكوِّنات العَرْض، وحيث يَقوم الخِطاب* على التناوُب والتلازُم بين السَّرْد* والفعل، وبين غِناء الجوقة* وحِوار* الشخصيّات. كذلك فإنّ أشكال المسرح الشَّعبيّ*، وعلى الأخصّ السيرك* والكوميديا ديللارته* شكَّلت مصدر إلهام لكثير من المسرحيّين الذين وجدوا فيها عناصر لُعَبيّة واضِحة. كما أنّ بعض العناصر التي كانت موجودة في مسرح القرون الوسطى وفي جماليّة الباروك* التي طَبعت المسرح الإسبانيّ والمسرح الإليزابثيّ استُخدمت بغاية تحقيق المسرحة (المسرح داخل المسرح*، التوجُّه* للجُمهور، وجود مدير اللُّعبة *Meneur de jeu* على الخشبة).

في يومنا هذا يَتِمّ إبراز المسْرحة على صعيد العَرْض من خِلال وسائل تكسِير الإيهام* وتَقطّع التسلسل الدراميّ وتُذكِّر المُتفرِّج بوجوده في المسرح. ويَتِمّ ذلك من خِلال تغيير ظُروف العَرْض المُعتادة بما في ذلك شكل المكان وشكل الأداء* (الطابَع اللَّعبيّ والحركات المُرمَّزة واستخدام الاقنعة) ومن خِلال إبراز الأعراف المسرحيّة بشكل مقصود كعُنصر يُرجَع إلى المسرح، واستخدامها خارج سِياقها التاريخيّ.

على صعيد التلقّي يُمكن أن تُؤدي المسْرحة إلى إخراج المُتفرِّج من سلبيّته ومن حالة التلقّي الانفعاليّة البحتة، وذلك بدعوته لأن يُفكِّر ويُحلِّل ليُفكِّك هذه الأعراف ويُعيدها إلى سِياقاتها التاريخيّة، وهذا ما انطلق منه المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في

نقده للمسرح الأرسطالي*. وقد استثمر بريشت المسْرحة بشكل واضح ووظّفها في مسرحه المَلحميّ (انظر التغريب).

من جهة أخرى فإنّ المسرحة كأسلوب ترافقت أيضًا مع الدعوة إلى العودة بالمسرح إلى أصوله الطَّقسيّة. فقد اعتَبر الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) أنّ ماهيّة المسرح تكمُن في الحركة* وليس في الكلمة، ولذلك دعا إلى مسرح يَتخلّص من سيطرة النصّ ويتحوّل إلى مُمارَسة طَقسيّة لها بُعد ميتافيزيقيّ وإلى وسيلة تعبير تَتجاوز اللغة والحِوار كوسيلة للتواصُل*.

تناولت أبحاث سوسيولوجيا المسرح* هذا البُعد بالتحليل، فقد تقصّت أبعاد المسْرحة في الطقوس وفي الحياة اليوميّة من خِلال البحث عن العَلاقة بين الطَّقس* والمسرح، واللِّعب* والمسرح، وبين المسرح والحياة* العاديّة، وذلك ضِمن التوجُّه لاعتبار العمل المسرحيّ مُمارَسة اجتماعيّة لها عَلاقة بالحاجة الفِطريّة للّعِب والتنكُّر والفُرْجة، واعتبار أنّ كلّ ما يَخرِق العاديّ في الحياة اليوميّة يَحمِل شيئًا من المسرحة (انظر اللّعِب والمسرح).

انظر: الإنكار، التغريب.

■ **مَسْرَحِيّة الفَصْل الواحِد** **One act play**

Pièce en un acte

تسمية تُطلَق على نوع من المسرحيّات القصيرة تطوّر بشكل خاصّ في نهاية القرن التاسع عشر. ويُمكن مقارَنة مسرحيّة الفصل الواحد نسبةً إلى المسرحيّة العاديّة بالقِصّة القَصيرة نسبةً إلى الرِّواية. تَتراوح مُدّة عَرْض مثل هذا النوع من المسرحيّات بين عشرين وخمسين دقيقة، وقد تُقدَّم في عرض واحد مسرحيّتان قصيرتان أو أكثر.

بُنْيَة المَسْرَحِيّة من فَصْل واحِد:

- المادّة الدراميّة فيها مُكثّفة لا تَحمِل تطوُّرًا دراميًّا كبيرًا، فهي تتركّز على موضوع واحد يُبرز أزْمة أو حالة أو يَطرح مرحلة في حياة شخصيّة* ما دون الدخول في التفاصيل. وهي لذلك لا تَحتمل الحَبكات الثانويّة. كذلك تَتميّز هذه المسرحيّة بسرعة الإيقاع* وبوحدة المكان وبِقلّة عدد الشخصيّات التي تُصوّر بملامحها العامّة.

يُعتبر السويديّ أوغست ستريندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) من أهمّ الذين كَتبوا مسرحيّات في فصل واحد. فقد ألّف مجموعة من إحدى عَشْرَة مسرحيّة كُتبت بين ١٨٨٨ و١٨٩٢ أشهرها مسرحيّة «الأب». كما قدّم لها بدراسة حول هذا الشكل المسرحيّ نُشرت عام ١٨٨٩. كذلك يُمكن أن نَذكر مجموعة المسرحيّات ذات الفصل الواحد التي كتبها الروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وأشهرها «الدبّ». كذلك كتب البلجيكيّ موريس ميترلينك M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) عِدّة مسرحيّات من فصل واحد أطلق عليها تسمية «مسرحيّات الجُمود» منها «العميان»، و«في داخل البيت». وكتب الأميركيّ ثورنْتون وايلدر Th. Wilder (١٨٩٧-١٩٧٥) «١٤ اسكتشًا قصيرًا من فصل واحد». كذلك كَتب الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) مسرحيّة من فصل واحد أسماها «فصل من دون كلام». ومن المسرحيّات ذات الفصل الواحد الشهيرة نذكر مسرحيّة «قِصّة حديقة الحيوان» للكاتب الأمريكيّ إدوارد ألبي E. Albee (١٩٢٨-) ومسرحيّة «روح إليانورا»

للكاتب الروسيّ أ. لوناتشارسكي A. Lounatcharski (١٨٧٥-١٩٣٣) ومسرحيّة «جمهوريّة فرحات» للمصريّ يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) ومجموعة المسرحيّات من فصل واحد التي كتبها المصريّ توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) وجمعها تحت عنوان «مسرح المجتمع» و«المسرح المنوّع».

تَوقّف الناقد الألمانيّ بيتر زوندي P. Zondi في كتابه «نظريّة الدراما الحديثة» عند ظاهرة كتابة المسرحيّات من فصل واحد، واعتبر أنّ «توجُّه مُؤلّفين مثل ستريندبرغ والفرنسيّ إميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) وميترلنك والنمساويّ هوغو فون هوفمانشتال H. Hofmannsthal (١٨٧٤-١٩٢٩) والألمانيّ فرانك ڤيديكند F. Wedekind (١٨٦٤-١٩١٨) وفيما بعد الأميركيّ أوجين أونيل E. O'Neill (١٨٨٨-١٩٥٣) والإيرلنديّ وليم ييتس W. Yeats (١٨٦٥-١٩٣٩) وغيرهم بعد عام ١٨٨٠ إلى كِتابة مسرحيّات «الفصل الواحد» هو دليل على وجود أزمة في الدراما* يُفسَّر بغياب النظرة المُستقبَليّة في تلك المرحلة، لأنّ الدراما تَقوم على التوتُّر وتَفترِض نظرة على المُستقبَل.

انظر: مَسرح الحُجْرة، مَسرح الجَيْب، المَسرح الحَميميّ.

■ **مُشابَهَة الحَقيقَة** **Verisimilitude**
Vraisemblance

مفهوم جَماليّ عامّ يَرتبط بكلّ الفنون والآداب التي تَقوم على مُحاكاة* واقع ما. وهو يَرِد خاصّة عندما يَتعلّق الأمر بتنظيم شكل وامتداد وبُنية العمل الأدبيّ والفنّيّ بحيث يَكون مقبولًا للعقل البشريّ ويَحمِل نوعًا من المِصداقيّة *Crédibilité*.

أصل كلمة Vraisemblance الفرنسيّة وVerisimilitude الإنجليزيّة منحوت من الكلمتين اللّاتينيّتين Verus التي تعني الحقيقة، وSimili التي تعني المُشابهة. في اللغة العربيّة قُدِّمت ترجمات مُختلِفة لهذا المُصطلَح منها «مُشابَهة الحقيقة»، و«مشابَهة الطبيعة»، و«مُحاكاة الواقع الاحتماليّة»، كما أُضيف إليها أحيانًا تعبير «على مُقتضى الرَّجَحان والضَّرورة»، أو «مُقتضى الاحتمال والضَّرورة»، وهذا ما ورد في مُختلِف ترجمات «فنّ الشِّعر» لأرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢) إلى السريانيّة ثُمّ إلى العربيّة.

والواقع أنّ هذا المفهوم لا يوجَد بالمُطلَق، طالما أنّ الحقيقة ليست مُطلَقة، وطالما أنّ تصوير الواقع لا يَتِمّ دائمًا بأسلوب واحد. لذلك فإنّ وجوده ومعناه يَرتبط بأعراف فكريّة وفنّيّة مُشترَكة بين العمل ومُتلقّيه، ويَتعلّق بمدى استعداد المُتلقّي للدخول في العالَم الخَياليّ للعمل. وقد اختلفت النظرة إلى هذا المفهوم باختلاف العُصور والحَضارات وتَطوُّر الجَماليّات، لذلك لا يُمكن النظر إلى هذا المفهوم بنَفْس الطريقة في مَسارح ذات طبيعة مُختلِفة. فالمسرح في الغرب سعى بشكل دائم لتصوير الواقع ومُشابَهته عَبر المُحاكاة والإيهام* بما هو حقيقيّ، وفَرَض بذلك عمليّة تلقٍّ تَقوم على الربط أو الإرجاع إلى الواقع والمُقارَنة به. بالمُقابِل لم يَتِمّ التعامل مع هذا المفهوم بنفس الطريقة في المسرح الشرقيّ* التقليديّ مَثلًا، وكلّ أنواع المسرح التي تَعتمِد الأسلبة* وتُعْلن المَسْرحة* وتَقوم على أعراف* مسرحيّة صارمة.

طرح أرسطو في كتاب «فنّ الشِّعر» (الفصلين السابع والتاسع) مفهوم مُشابَهة الحقيقة على مُقتضى الاحتمال والضَرورة Eikos وربطه بمُحاكاة الطبيعة، لكنّه اعتَبره مِعيارًا عقلانيًّا

يَحكم العمل على مُستوى تسلسُل الأحداث وعلى مُستوى الأسلوب. وقد ورد ذلك في سِياق حديثه عن مَنطقيّة الأحداث وتسلسُلها وعَلاقتها ببعضها بعضًا. فقد أكّد أرسطو أنّ مُشابهة الحقيقة تَتحقّق من خِلال الربط ما بين الجُزئيّات ربطًا مَنطقيًّا ضِمن منظور التتابُع السَّببيّ (سبب-نتيجة) ممّا يعني أنّ هذا المفهوم كان يَرتبط بالنسبة لأرسطو بصميم عمليّة بِناء المسرحيّة. وقد مَيَّز أرسطو بين التاريخ والأدب انطلاقًا من هذه النقطة حيث اعتَبر أنّ الأدب الذي يُصوِّر الكُلّيّات يَطرح ما هو مُتخيَّل كما لو أنّه وقع، في حين أنّ التاريخ يُعنى بما وقع فِعلًا، ولكنّه يصوِّر الجُزئيّات.

وقد رَبط أرسطو بين هذا المفهوم والتطوُّر الدراميّ للمسرحيّة مُعتبِرًا أنّ الانقلاب* والتعرُّف* في الحِكاية*، من حيث إنّهما يَستثيران الخوف والشَّفَقة* ويُحقّقان التأثير* التطهيريّ، يجب أن يَنجُما عن نظم الأحداث. كما اعتَبر أنّ المُفاجأة تكون أكبر تأثيرًا عندما تأتي على غير توقُّع، مع الالتزام بالعَلاقات السَّببيّة. وبشكل عامّ فإنّ مفهوم مُشابَهة الحقيقة لم يَعنِ بالنسبة له ما هو حقيقيّ، وإنّما ما يبدو حقيقيًّا ومنطقيًّا للمُتلقّي. وهذا الأمر يَرتبط بوضع المُتلقّي وقُدرته على تصديق العمل المُتخيَّل الذي يُقدَّم له. وقد أكّد أرسطو على هذه الناحية حين أعلن أنّ مُشابَهة الحقيقة يجب أن تَتِمّ في المسرح إمّا حسب الضَّرورة (ما يُمكن أن يَقع) أو حسب الحقيقة (ما يَقع فِعلًا). كما أكّد أنّ المقبول المستحيل أفضل من المُمكن غير المقبول (الفصل الثامن عشر، الفصل الخامس والعشرين).

يُعتَبر موقِف أرسطو الأساس الذي استندت عليه المواقف اللّاحقة من هذا المفهوم، مع اختلاف التفسيرات باختلاف المَدارس الجَماليّة المُتَّبَعة. وقد كان موضِع تساؤلات على المُستوى الجَماليّ والفلسفيّ تمحورت في مُعظمها حول مسألة عَلاقة الأدب والفنّ بالواقع، وموقِع الخيال ضِمن هذه العَلاقة. يُعتبر المُنظِّر الإيطاليّ كاستلفيترو Castelvetro (١٥٠٥-١٥٧١) المُنظِّر الأساسيّ لهذا المفهوم في الغرب في عصر النهضة. وقد رَبط بين مُشابهة الحقيقة وقاعدة الوَحدات الثلاث* في المسرح، وذلك في كِتابه «فنّ الشِّعر» (١٥٧٠) الذي فَسَّر فيه كتاب أرسطو.

من أهمّ المَدارس الجَماليّة التي ركَّزت على مُشابَهة الحقيقة المدرسة الكلاسيكيّة* في القرن السابع عشر، مُتأثِّرة في ذلك بالأفكار الإيديولوجيّة والأخلاقيّة والجَماليّة المُهيمنة، والتي تَفترِض أنّ العمل الأدبيّ والفنّيّ يجب أن يُقدِّم الطبيعة الجميلة *La belle nature*. وقد كان هذا المفهوم أساس ومِحور الرُّؤية الجَماليّة التي تَبنّتها الكلاسيكيّة في المسرح. والواقع أنّ مفهوم مُشابَهة الحقيقة لم يَعد يَتعلّق بأسلوب طرح الحقيقة بقَدْر ما صار يَعني الالتزام بالواقع المُفْتَرَض، وبالمُثُل التي تَفترِضها قواعد المجتمع، ومنها قاعدة حُسْن اللِّياقة*. أي إنّه اكتسب مَنحىً أخلاقيًّا وإيديولوجيًّا يُحدِّد رُؤية الواقع، ويَربِط بين العمل وذَوق الجُمهور وما يَتقبّله من مفاهيم. ولذلك كان الكُتّاب يُجرون تعديلات على القِصص المُستمَدّة من الأساطير القديمة ليُقدِّموها ضِمن مَنطق العصر، وقد قام الفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) في مسرحيّة «فيدرا» بتوزيع مسؤوليّة الأعمال السيِّئة بين فيدرا وبين مُربّيتها لأنّه اعتبر أنّ الملوك والأمراء لا يُمكن أن يَرتكبوا أفعالًا مُشينة.

جدير بالذِّكر أنّ جَماليّة الباروك* التي سبقت الكلاسيكيّة كانت تَقوم على موقِف مُغايِر تمامًا من الطبيعة حين قَدَّمت ما هو غرائبيّ ومُشوَّه وعجيب كما في مسرح الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) والإسبانيّ كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١). أي إنّ الطبيعة التي كانت تُحاكيها مسرحيّات الباروك هي الطبيعة بكلّ أشكالها، الجميلة منها والقبيحة.

اعتَبرت الكلاسيكيّة مُشابَهة الحقيقة قاعدة من قواعد* الكِتابة، وطبَّقَتْها بشكل صارم في التراجيديا*، بينما كان الحال مُختلِفًا بالنسبة للكوميديا* وخاصّة الكلاسيكيّة. فمع أنّها أقرب إلى الواقع بلغتها ومواضيعها إلّا أنّ الالتزام بقاعدة مُشابَهة الحقيقة كان فيها أقلّ. فقد كان الجُمهور يَتقبَّل مَنطِق الصُّدفة بشكل كبير في الكوميديا، وكذلك كانت الكوميديّات تنتهي بخاتمة* مُفتَعلة تتنافى مع قاعدة مُشابهة الحقيقة ولكنّها تُقبَل ضِمن أعراف النَّوع الكوميديّ (انظر الآلة الإلهيّة).

في القرن الثامن عشر والتاسِع عشر، عالج المسرح مشاكل أقرب إلى الحياة اليوميّة من التراجيديا فحَقّق تقارُبًا أكبر بين المُشاهد والحدث، وهذا ما لم يَكن موجودًا في التراجيديا الكلاسيكيّة التي تَستمِدّ مواضيعها من الأساطير والتاريخ. بالتالي فإنّ مفهوم مُشابَهة الحقيقة صار نوعًا من المُطابَقة مع الطبيعة الحقيقيّة *La nature vraie* بدلًا من المُطابَقة مع الطبيعة الجميلة. لذلك نَجد أنّ مُنظِّري المسرح في القرن الثامن عشر في ألمانيا وإنجلترا (الألمانيّ غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) في «دراماتورجيّة هامبورغ» وبن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧) في مُقدِّمته لأعمال شكسبير) أعطَوا تحديدًا جديدًا لهذا المفهوم وربطوه بعمليّة التلقّي حين إعتبروا أنّه نوع من الاتفاق الضِّمنيّ بين المُتفرِّج والكاتب يَتحقّق الإيهام من خِلاله خارج نطاق القواعد المسرحيّة. أي إنّهم رَبطوا مُشابَهة الحقيقة بعمليّة تحقيق الإيهام. أمّا الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) فله موقِف مُتميِّز إذ إنّه لم يَنفِ ضرورة مُشابَهة الحقيقة، لكنّه أعطى مَكانة هامّة للإبداع أيضًا حين وضَّح أنّ المسرح يَستخدِم عناصر من الواقع إلّا أنّه يُقدِّمها بشكل مُغايِر لأنّ الفنّ مُختلِف عن الطبيعة، وأنّ الفنّان يُمكن أن يَتأثّر بالأنماط الموجودة في الطبيعة، لكنّه يُوصلها بفنِّه للكمال. وقد طرح ديدرو المُفارَقة *Paradoxe* التي تكمُن في عمل المُمثِّل بهذا الخصوص، فهو مُضطرّ للمُحاكاة، وفي نَفْس الوقت يَجب أن يَبتعد عن دَوره للنظر فيما يُقدِّمه وللتوصُّل إلى الحُكم والنقد.

على الرغم من أنّ المسرح الرومانسيّ في القرن التاسع عشر قاعدة الوَحدات الثلاث، إلّا أنّه تَمسَّك بقاعدة مُشابَهة الحقيقة لأنّها شَكَّلت جُزءًا من تحقيق الإيهام خاصّة وأنّ مواضيع هذا المسرح كانت تَرتبط غالبًا بالتاريخ.

في المسرح الحديث، لم تَعُد مُشابَهة الحقيقة شرطًا، خاصّة وأنّ المسرح لم يَعُد يَهتمّ بتصوير الواقع بشكل إيقونيّ. على العكس نَجِد في المسرح الحديث توجُّهًا واضحًا للإعلان عن المسرحة واللُّجوء إلى الأسلبة والشَّرطيّة*. وقد قام مسرح العَبَث* على مُفاجأة المُتفرِّج بخَرْق قاعدة مُشابَهة الحقيقة. بالمُقابِل ظَلّت هذه القاعدة أساسًا للأعمال الدراميّة في السينما والتلفزيون لأنّها تَعتمد المُحاكاة بالصورة.

انظر: المُحاكاة وتصوير الواقع، الإيهام، القواعد المسرحيّة، قاعدة حُسْن اللِّياقة.

■ **المَشْهَد** **Scene**
Scène

انظر: التقطيع.

■ **المُضْحِك** **The Comic**
Le Comique

أصل كلمة Comique الفرنسيّة وComic الإنجليزيّة من اليونانيّة komikos التي كانت تَعني في وقت من الأوقات كلّ ما ينتمي إلى الكوميديا* كنوع من الأنواع* المسرحيّة. مع الزمن، لم تَعُد صِفة المُضحِك تَرتبط بالكوميديا كنوع مسرحيّ حصرًا. فقد استُخدمت كاسْم، واعتُبِرت صِبغة تَدخُل ضِمن التصنيفات الجَماليّة *Catégories esthétiques* مِثل المأساويّ* والعَبَثيّ والدراميّ *Dramatique* إلخ، وتَمّ النظر إليها كطابَع يَطبع العمل الأدبيّ أو الفنّيّ برُمّته، أو يَدخل على العمل ويَكون جُزءًا من مُكوِّناته. كذلك تَمّ التعامل مع المُضحِك على أنّه التأثير* الذي يُولِّده لَدى المُتلقّي مَنظر أو موقِف في الحياة أو في العمل الأدبيّ أو الفنّيّ يَستدعي الضَّحِك أو الابتسام.

وكلمة المُضحِك في اللُّغة العربيّة مُشتقَّة من فعل ضَحِكَ. أمّا المصدر (الإضحاك) الذي لا يُقابله مُرادِف مُحدَّد في اللغات الأجنبيّة، فيَدلّ على العمليّة التي تُؤدّي إلى الضَّحِك وتَتوضّع في شيء ما يوصَف بأنّه مُضحِك.

خِلافًا للمأساويّ، لم يَحظ المُضحِك باهتمام جِدّيّ إلّا في فترة مُتأخِّرة نسبيًا مع نشأة وتَطوُّر عِلم الجَمال* الذي قابل بين فئات جَماليّة مُختلِفة منها الجميل/ القبيح والرفيع*/الوضيع، ومَيَّز بين المأساويّ والدراميّ والمؤثِّر *Pathétique* والمُضحِك. ويُمكن أن نُفسِّر الإهمال الذي طال الضَّحِك وكلّ ما هو مُضحِك بتأثير من مَواقِف قديمة رافضة منها مَوقف أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ق.م) وأرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) والذين من الكوميديا، وبسبب النظرة الانتقاصيّة إلى الاحتفالات وأشكال الفُرْجة* الشَّعبيّة التي تتوجَّه للعامّة وتَرتبط بالضَّحِك مِثل الكرنفال* والفارْس* (المَهْزلة) والكوميديا ديللارته* إلخ.

والواقع أنّ دِراسة المُضحِك لم تتطوّر إلّا بعد أن تَمّ الوعي بأهمِّيّة الضَّحِك في الحياة عامّة، وبعد أن اعتُبِر الضَّحِك ظاهرة إنسانيّة (وهذا ما بَيَّنه داروين الذي اعتَبر الإنسان حيوانًا ناطقًا وضاحكًا)، وعندما نُظر إلى الضَّحِك كعمليّة تَرتبط ارتباطًا وثيقًا بغريزة اللَّعِب* وبرغبة الإنسان في المُزاح. وقد تَمّت دِراسة الضَّحِك والمُضحِك من جوانب عِدّة في الحياة الإنسانيّة وفي الأدب بكافّة أشكاله:

- تَوقَّفت الدِّراسات الفلسفيّة عند الضحك وأساليب الإضحاك، ومَيَّزت بين ما هو مُضحِك على مُستوى الحياة اليوميّة، وبين ما هو مُضحِك على المُستوى الجَماليّ، أي في الإنتاج الإبداعيّ. وقد تَميَّزت في هذا المَجال دِراسات الفرنسيّ إتيين سوريو E. Souriau والألمانيّ هانز روبرت جوس H.R. Jauss حول تَنوُّعات المُضحِك كالساخر والفَكِهْ والهَزْليّ (Le ridicule et l'humoristique/Le risible et le comique). وقد عُرِّف الضَّحِك بأنّه الحالة التي تَنْجُم عن التحوُّل المُفاجئ لما تَمّ انتظاره طويلًا إلى لاشيء، وهذا ما يَخلُق المُفاجأة. ويَحصُل ذلك عندما يَتِمّ الفعل في وسط غير وسطه الطبيعيّ والمُتوقَّع، أو عندما يَحيد الفعل عن هَدفه الأصليّ حسب رأي الفيلسوف الألمانيّ إيمانويل كانت Kant. وقد بَيَّن الفيلسوف الفرنسيّ هنري

برجسون H. Bergson في كِتابه «الضَّحِك» أنّ عمليّة الإضحاك تَتولَّد من خِلال أساليب مُتعدِّدة وبتحقُّق شُروط مُعيَّنة أهمُّها التحوُّل الذي يَطرأ على ما هو عاديّ عن طريق التصلُّب والتَّكرار والمُفاجأة والتضخيم أو المُبالَغة وعدم التناسُب، فيَكون التبايُن بين العاديّ والمُضحِك سببًا للضَّحِك.

- اعتَبرت الدراسات السوسيولوجيّة والأنتروبولوجيّة الضَّحِك ظاهرة اجتماعيّة لأنّ الإنسان يحتاج لشريك لكي يَضحك، ولأنّ الضَّحِك حالة عَدوى. كما اعتَبرته سلاحًا اجتماعيًّا ووسيلة نقد. وبيَّنت أنّ ذلك يَتحقّق لأنّ المُضحِك يَرتبط ارتباطًا وثيقًا بالواقع.
- أمّا عِلم النَّفْس فقد درس ظاهرة الضَّحِك من خِلال تأثيرها على الضاحك. وقد بيَّن عالِم النَّفْس النمساويّ سيغموند فرويد S. Freud كيف أنّ الضّحِك يُولَّد عند المُراقِب شعورًا بتفوُّقه على الشخص الذي يَتِمّ الضَّحِك منه، خاصّة وأنّه يُقارِنه بنفسه فيَشعُرُ بالرِّضى الذِّهنيّ والمُتعة*. من جهة أُخرى فإنّ الضَّحِك من الآخر هو الضَّحِك من أنفسنا، وهو وسيلة لتعميق معرفتنا بذاتنا وعدم الضيق من ضَعفنا.

المُضحِك في المَسْرَح:

تَفاوتت أهمّيّة الإضحاك في المسرح، واختلفت نوعيّة الضَّحِك الذي تستَثيرُه الأعمال المسرحيّة مع تغيُّر العصور والذوق العامّ، ومع اختلاف دَور وهدف المسرح في المجتمعات.

- في الكوميديا والفارْس والأنواع المسرحيّة التي يَكون الإضحاك أساسها، غالبًا ما يكون الموقِف برُمّته مُضحِكًا، وتَخضع كافّة الشخصيّات فيه لضَحِك المُتفرِّجين. أو يَنصبّ الإضحاك على شخصيّة* مُحدَّدة يَتِمّ إبراز عَيْب مُعيَّن في صفاتها، أو على مُمارَسات اجتماعيّة عامّة. وقد أفرزت نوعيّة الإضحاك التي تَنصبّ على مَنحى مُعيَّن في العمل تصنيفات عديدة للكوميديا ارتَبطت بالسِّمة الغالبة للإضحاك فيها منها كوميديا الموقِف *Comédie de situation* حيث يَتولَّد الإضحاك من مواقف مُعقَّدة وغير مُتوقَّعة، وكوميديا الصِّفات *Comédie de caractère* حيث يَضحك المُتفرِّج من شخصيّة لها صِفات مُعيبة كالبُخل، وكوميديا العادات* حيث يَضحك المُتفرِّج من عادات اجتماعيّة سيِّئة مِثل الحَذْلَقة وادِّعاء العِلْم. وغالبًا ما تَكون الغاية من الإضحاك في هذه الأنواع هي النقد بهدف الإصلاح. ولهذا السبب سُمِّيت هذه الأعمال بالكوميديا الهادفة التي تُشكِّل مسرحيّات الفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) في القرن السابع عشر المِثال الأفضل عليها.

في مِثل هذه المسرحيّات يُعتمد مَسار مُحدَّد ومعروف للإضحاك مِثل وجود العائق* الذي تَصطدم به الشخصيّات وتحاوِل أن تتخطّاه، وهو غالبًا عائق هَشّ يُمكن تجاوزه بسهولة. كما يُمكن أن يَتولَّد الإضحاك من الإلتباس* في المواقف وفي هُوِّيّة الشخصيّات (مُضحِك المواقف والطِّباع). أمّا في الأشكال الشَّعبيّة فيَتِمّ الإضحاك عادة من خِلال الحركة* (اللّازي* في الكوميديا ديللارته والحركات البذيئة في الفارْس)، أو الكلام (اللَّعِب بالألفاظ، استعمال كلمات غريبة أو نابية). وقد تَولَّدت عن هذه الأشكال الشَّعبيّة وصِفات إضحاك *Gag* معروفة ومُنمَّطة تَقوم على المُبالغة والتكرار والمُفاجأة.

ولئن كان نوع الإضحاك والأسلوب المُستخدَم في تحقيقه قد لَعِب دَورًا في تحديد سِمات بعض الأنواع والأشكال* المسرحيّة مِثل

الكوميديا بأنواعها والفارْس، فإنّ بعض تنويعات المُضحِك، وعلى الأخصّ تلك التي تَحمِل بالأساس سِمة التشويه والسُّخرية أكثر من الإضحاك مِثل الغروتسك* والبورلسك*، قد دَخلت على بعض الأنواع المسرحيّة غير المُضحِكة وأعطتها بُعدًا خاصًّا. وهذا ما نَجده في المسرحيّات التي تَجمع بين الوضيع والرفيع مِثل مسرحيّات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، والمسرحيّات الرومانسيّة* بشكل عامّ. أمّا في المسرح الحديث، فقد تلاقى المُضحِك بالمأساويّ والتصق به التصاقًا وثيقًا فتغيّرت وظيفته وصار مُعبِّرًا عن العَبَث*.

التأثير الّذي يَتَوَلَّد عن المُضحِك:

بيَّن الناقد الفرنسيّ مارمونتيل Marmontel منذ القرن الثامن عشر أنّ «المُضحِك يَفترض مُقارنَة بين المُتفرِّج* وبين الشخصيّة* المَرئيّة، ومسافة تُعطي للأوّل تفوُّقًا على الثاني». هذا الإدراك لتَفوُّقنا تُجاه الآخر يَجعلنا في موقع وسيط بين التمثُّل* الكامل وبين شعورنا بالمسافة التي لا يُمكن تجاوُزها تمامًا كما يَحصُل في التراجيديا* حيث يَكون التمثُّل كاملًا.

من جِهة أخرى فإنّ التأثير على المُتفرِّج في الكوميديا لا يَتِمّ عبر التمثُّل والتعاطُف والخوف والشَّفَقة* كما في التراجيديا والدّراما*، وإنّما ضِمن مَسار مُغايِر: فالمُتفرِّج يَتمثَّل نفسه بِداية فيما يراه، ثم يأخذ مسافة ابتعاد، ويَضحك شاعرًا بتفوُّقه. وفي هذه الحركة المُتأرجِحة بين التمثُّل والابتعاد، يَظلّ الابتعاد هو المُسيطِر، ولذلك فإنّ التغريب* في الكوميديا يَتِمّ بشكل تَلقائيّ. من جانب آخر بيَّن فرويد أنّ المُتفرِّج من خِلال الضَّحِك يَقوم بعمليّة انتقاد للشخصيّة أو الظاهرة، وهذا يَخلُق لديه شعورًا بالتحرُّر والراحة والانعتاق والتنفيس، وهو بديل التطهير*.

والواقع أنّ تقليص أهمّيّة الشخصيّة الذي يَتِمّ الضَّحِك منها وفضحها من خِلال وسائل الإضحاك كالسُّخرية والهُزء والمُحاكاة التهكُّميّة تعني بالنسبة للمُتلقّي: «هذا الذي يُمكن أن تُعجب به وكأنّه نِصف إله ما هو إلّا إنسان مِثلي ومثلك». أمّا في التراجيديا التي تُصوِّر الصِّفات المِثاليّة والخارقة للشخصيّات وللصِّراعات وتَرفع الوجود الإنسانيّ إلى مَصافّ الأُسطورة، فلا يَتسنّى للمُتفرِّج أن يَستبدِل الحدث بتوقُّعاته هو وبمنظوره هو. فهو يَتمثَّل نفسه بالبَطَل* لكنّه لا يُفكِّر بانتقاده، وإنّما يَشفَق عليه ويخاف من مصيره.

ولأنّ الكوميديا تَجنَح للتصوير الواقعيّ للوَسَط الاجتماعيّ، فهي تُشير دائمًا إلى حوادث من الزمن الراهن وتَفضح المُمارَسات الاجتماعيّة المُضحِكة والسيِّئة، ولذلك فإن الإضحاك فيها يَكون وسيلة نقد. لكنّ السُّخريّة والإضحاك في الكوميديا يَتوقّفان عند هذا الحَدّ، فالعائق التي يَتبدّى من خِلال الشخصيّة التي يَتِمّ الهُزء منها يَزول بسهولة لتَعود الأمور إلى نِصابها. والخاتمة* السعيدة في الكوميديا تُظهِر أنّ العالَم لا يَنهار أمام التفاهات والتصرُّفات الشاذّة.

انظر: الكوميديا، المأساويّ.

■ **المَعاهِد المَسْرَحِيّة** **Drama schools** ***Ecoles de théâtre***

انظر: إعداد المُمثِّل.

■ **المُعْجِزات (عُروض-)** **Miracle Play**
Miracles

كلمة Miracle تعني المُعْجِزة بالمعنى الدينيّ للكلمة. وقد أُطلقت تسمية المُعجزات على نوع من أنواع المسرح الدينيّ* في القرون الوسطى في فرنسا يَنتهي الحدث فيه بتدخُّل السيّدة العذراء أو أحد القدّيسين لإنقاذ شخصيّة* تقع في موقِف حَرِج، وفي هذا نوع من أنواع الخاتمة* المفتعَلة المُسمّاة الآلة الإلهيّة*.

في إنجلترا تَشمُل تسمية Miracle Plays عُروض المُعجِزات وعُروض الأسرار* معًا، أمّا تسمية المسرحيّات المُقدَّسة Saint Playsفهي أكثر تخصيصًا.

ومواضيع المُعجِزات مُتنوّعة ومُستمَدَّة من الفولكلور والخُرافات والملاحم، وهي تَروي بشكل أساسيّ سِيرة حياة السيّدة العذراء أو أحد القدّيسين، وفي تَطوُّر لاحِق سيرة الأبطال والفرسان. تَدور أحداث المُعجِزات غالبًا في الأوساط الشّعبيّة والبورجوازيّة ممّا يَجعل منها صورة لحياة عامّة الناس في ذلك الزمن. كما أنّ تتابُع مَشاهدها القصيرة والمليئة بالحيويّة يُوحي للمُشاهد بأنّ ما يراه على الخشبة مُستمَدّ من الواقع المُعاش، على الرغم من البُعد العجائبيّ الذي يَنْهي الحدث. من جانب آخر فإنّ العِبرة التي تُقدِّمها المسرحيّة تُحقِّق هدفها من خِلال صَيرورة العَرْض التي تَستثير الجانب الانفعاليّ لَدى المُتفرِّج.

لم يَستمرّ هذا النوع من العُروض طويلًا لأنّه تراجَع أمام عُروض الأسرار والأخلاقيّات*. وأشهر النصوص هو «مُعجزات السيِّدة العذراء» ويَحتوي على أربعين مُعجزة لمؤلِّفين مَجهولين كُتبت في فرنسا في أزمنة مُتباينة تَمتدّ على طول النِّصف الثاني من القرن الرابع عشر.

انظر: الدينيّ (المسرح-).

■ **المُقَدِّمة** **Exposition**
Exposition

من الفعل اللّاتينيّ exponere = عَرَضَ للنَّظَر، ومنه كلمة Expositio التي تعني مرحلة عَرْض الموضوع في بِداية عمل أدبيّ أو مسرحيّ.

اختَلف وضع المُقدِّمة وطبيعتها باختلاف الاتّجاهات والمَدارس. لكنّها بشكل عامّ تقع في بِداية المسرحيّة وتَحتوي على المعلومات الضَّروريّة لمُساعدة المُتلقّي على مُتابَعة الأحداث، وتأتي على شكل حِوار* أو مونولوغ*. وهي ضَرورة دراميّة للنصوص التي تَعرِف تطوُّرًا دراميًا مُتسلسِلًا وتَرتبط أجزاؤها بعَلاقة السَّببيّة (انظر دراميّ/ مَلحميّ).

في استعراضه لبُنية التراجيديا*، أطلق أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) اسم المُقدِّمة (أو البِداية أو المَبدأ) على الجُزء الذي يَسبُق دخول الجوقة* وكان يُطلق عليه اسْم الاستهلال* Prologos وهو يُوجَّه إلى المُتفرِّج لإعطائه المعلومات الضَّروريّة لفهم ما يَجري على الخشبة منذ البِداية. فما بعد، تَميَّزت المُقدِّمة عن الاستهلال لأنّها صارت جُزءًا عُضويًا من المسرحيّة بينما ظلّ الاستهلال خارج نِطاق أحداث المسرحيّة.

وضع أرسطو شروطًا للمُقدِّمة، إذ افتَرض أنّها يجب أن «تكون مُطمْئِنة لنفْس الرّائي بحيث لا يَتساءل ما كان قبل ذلك»، واعتَبر أنّها ما «لا يَكون بعد شيء بالضَّرورة، ولكنّ شيئًا آخر يُمكن أن يَحدُث بَعده على مُقتضى الطبيعة» (فنّ الشِّعر، الفصل السابع).

حَدّدت الكلاسيكيّة* الفرنسيّة في القرن

السابع عشر قواعد أكثر صَرامة للمُقدِّمة نابعة من ضَرورة الوضوح والتكثيف الدراميّ، ومن التزام الكلاسيكيّة بقواعد الوَحدات الثلاث* وقاعدة مُشابَهة الحقيقة*. لذلك اعتَبرت الكلاسيكيّة أنّ المُقدِّمة الجيِّدة يَجب أن تكون «كاملة وقصيرة وواضحة ومُثيرة للاهتمام ومُشابِهة للحقيقة».

كذلك وَضعت الكلاسيكيّة قواعد للصِّيَغ التي يُمكن أن تأتي عليها المُقدِّمة لتكون عَفويّة ومُبرَّرة دراميًّا، فاعتَبرت أنّ أفضل الصِّيَغ هو الحِوار الذي يأخذ شكل تَساؤلات تَطرحها إحدى الشخصيّات وإجابات من الشخصيّة المُحاوِرة التي تُعطي المعلومات. أمّا المونولوغ فهو أحد الصِّيغ التي يُمكن أن تأتي عليها المُقدِّمة، لكن لم يَكن مرغوبًا به لطابَعه المُصطَنع. من الشّروط التي وَضَعتها الكلاسيكيّة للمُقدِّمة أيضًا أن تَكون مُوجَزة بحيث تَتِمّ في المَشهد* الأوّل فقط، أو تَمتدّ على المَشاهد الأولى. وفي أقصى الاحتمالات تَمتدّ على الفصل* الأوّل بكامله دون أن تَتجاوزه بحال من الأحوال. كما اشترَطت الكلاسيكيّة أن تحتوي المُقدِّمة على كلّ العناصر الدراميّة الضروريّة لفهم الأحداث ومنها التعريف بالشخصيّات وبالمكان وزمان الحدث والموقِف الذي تَنطلق منه الأحداث، وعناصر وأطراف الصِّراع* التي تُشكِّل عُقدة* المسرحيَّة.

ومع أنّ هذه المَبادئ لم تأخذ شكل شروط صارمة إلّا في القواعد* الكلاسيكيّة، إلّا أنّها طُبِّقت في كُلّ أنواع المسرح الدراميّ الذي يَفترض نوعًا من الكثافة الدراميّة الزمانيّة والمكانيّة فالمُقدِّمة في هذا النوع من المسرح تَبدو ضرورة لاختزال الماضي بحيث يَبدأ الحدث في أقرب نقطة إلى التعقيد، وبعدها يستمرّ تشابُك عناصر الصِّراع حتى الذُّروة* (انظر هرم فرايتاغ في كلمة الذُّروة). أمّا في تقاليد مسرح الباروك* وكلّ أنواع المَسارح التي لم تَتأثّر بالمسرح اليونانيّ، ولم تَتبنَّ نَفْس المَسار الدراميّ التصاعديّ، وفي مسرح البُنية المفتوحة التي لا تَفترِض مَسارًا يَتحدَّد بعَلاقة بِداية وعُقْدة وحلّ، (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلَق)، فإنّ المعلومات حول سِياق الأحداث لا تأتي بالضَّرورة في موقع واحد، وإنّما تتبعثر على امتداد المسرحيّة، أو تأتي المعلومات التي تحتويها المُقدِّمة بعد نقطة* الانطلاق. فظهور الشَّبَح في مسرحيّة «هاملت» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) هو نُقطة انطلاق الفعل الدراميّ، وهو المُبرِّر الذي يَسمح بتعريف المُتفرِّج بما حدث في الماضي، وبالتالي تُصبح المُقدِّمة استرجاعًا لخَلفيّة الأحداث الزمانيّة، أي الماضي الذي سبّبها.

والواقع أنّه من خِلال المُقدِّمة يُمكن فهم التمايُز بين الحِكاية* كمجموعة أحداث وأفعال، وبين الفعل* الدراميّ وهو الجُزء من الحِكاية الذي يُشكِّل مَسار المسرحيّة. وبما أنّ الحِكاية أشمل فإنّ المُقدِّمة تُلخِّص الأحداث التي تَسبُق الفعل الدراميّ ولا تَرِد في سِياقه.

حتى نهاية القرن التاسع عشر، ظلّت المُقدِّمة هامّة بسبب وظيفتها الدراميّة في إعطاء المعلومات. اعتبارًا من نهاية القرن التاسع عشر ومع انتشار الواقعيّة* والطبيعيّة*، غابت المُقدِّمة بالمعنى التقليديّ للكلمة، وتوسَّعت حدودها بحيث تظلّ المعلومات تُعطى تِباعًا خلال تطوُّر الأحداث، وهذا ما نَجده في مسرحيّات النرويجيّ هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) والإيرلنديّ جورج برنار شو B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) والأميركيّ آرثر ميللر A. Miller (١٩٢٠-) على سبيل المِثال، لأنّ المسرحيّة لَديهم تَبدأ بالأزمة* مُباشَرة.

عندما لم يَعُد العَرْض المسرحيّ يسعى إلى تقليد الواقع وخلق حالة إيهاميّة كاملة أو شِبه كاملة، ولم تَعُد المسرحيّة تسعى لتصوير أحداث ضِمن منطق الواقع، لم تَعُد للمقدِّمة نفس الوظيفة التقليديّة، لا بل استُثمرت بشكل مُغايِر لتوريط المُتفرِّج* بعَلاقة التباسيّة مع أحداث المسرحيّة كما في مسرحيّات الفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦)، أو لخلق جَوٍّ يُثير فُضول المُتفرِّج ويَحثّه على طرح تساؤلات حول ماهيّة ما قُدِّم له في بِداية المسرحيّة كما في مسرح العَبَث* ومسرح الإيطاليّ لويجي بيراندللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦).

في المسرح المَلحميّ*، لم تَخضع المُقدِّمة لنفس شروط المسرح الدراميّ، بل وانتفت الحاجة إليها لاختلاف عمليّة اعطاء المعلومات فيه عنها في المسرح الدراميّ. فهي لا تُعطى بالضَّرورة في بِداية الحدث، وإنّما تِباعًا في بِداية كلّ لوحة*. كذلك فإنّ المعلومات في المسرح المَلحمي تُقدَّم بشكل مُعْلَن (تحديد مكان وزمان الحدث بلافتات مكتوبة)، أو تُوَجَّه للجُمهور* بشكل مُباشَر دون أن تُضفى عليها صِبغة دراميّة، وذلك في الأغاني، أو من خِلال التوجُّه المُباشَر للجُمهور، أو من خِلال الاستهلال. يُبرِّر ذلك بالأهمِّيّة التي تُعطى في هذا المسرح للحُكم على تصرُّف الشخصيّة* في موقِف مُحدَّد، وهذا الحُكم يَستند على مُعطَيات موجودة في الموقف نفسه، ممّا ينفي ضَرورة تقديم خَلفيّة الشخصيّات الاجتماعيّة والنفسيّة والتعريف بها في بِداية المسرحيّة.

عَلاقَة المُقَدِّمَة بالخاتِمَة:

انظر الخاتِمَة.

انظر: الاستهلال، الخاتِمة، نُقطة الانطلاق.

■ المَكان المَسْرَحِيّ — **Theatre place** — ***Lieu Théâtral***

المكان هو المَوْضع أو الحَيِّز كوجود ماديّ يُمكن إدراكه بالحواسّ، وبذلك يَتميَّز عن الفضاء*، وهو الفَراغ الذي يُحيط بالعناصر الماديّة.

والمكان هو أحد العناصر الأساسيّة في المسرح لأنّه شرط لتحقيق العَرْض المسرحيّ. وهو - مثل الزمن* في المسرح - ذو طبيعة مُركَّبة لكونه يَرتبط بالواقع (مكان العَرْض المسرحيّ) من جهة، وبالمُتَخَيَّل (مكان الحدث الدراميّ المعروض على الخشبة) من جهة أخرى.

ضِمن هذه الطبيعة المُركَّبة للمكان، تُطلق تسمية المكان المسرحيّ ***Lieu théâtral*** على المَوْضِع الذي تُقدَّم فيه العُروض المسرحيّة، سَواء كان بِناءً شُيِّد خِصّيصًا لهذا العَرض كصالات المسرح أو مُدرَّجات الهواء الطَّلق (انظر العَمارة المسرحيّة)، أو أي حَيِّز مكانيّ يُستخدَم في ظرفٍ ما لعَرْض مسرحيّ (الشارع، المِرآب، الحديقة إلخ). وفي كلّ الحالات، ومهما اختَلف وضع المكان وشكله عَبر تاريخ المسرح ومن حَضارة لأخرى، ومهما كانت نوعيّة العَرْض، فإنّ المكان الذي يَجري فيه العَرْض يَشتمل بالضرورة على حَيِّزين مُستقلّين عضويًا هُما حَيِّز اللَّعِب ***Aire de jeu*** الذي يَتِمّ فيه الأداء*، وحَيِّز الفُرْجة وهو مكان المُتفرِّجين. ووجود هذين الحَيِّزين هو ما يُميِّز العَرْض المسرحيّ عن الاحتفالات والطقوس وغيرها حيث يَغيب التمايُز بين المُؤدّي والمُشارِك. أمّا العَلاقة بين هذين الحَيِّزين فهي

عَلاقة آنيّة تَدوم مُدّة العَرْض المسرحيّ وتنتهي بانتهائه، وتَفرِضها طبيعته الخاصّة بغَضّ النظر عن الترتيب الذي تَفرِضه سينوغرافيا* المكان.

كذلك تُطلق تسمية المكان على الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المُتَخَيَّل، وهو ما تُحدّده الإرشادات الإخراجيّة* في بِداية المسرحيّة، وفي بِداية المَشاهد والفصول، أو يُسْتَشَفّ من الحِوار*، ويُسمّى مكان الحدث *Lieu de l'action*. يُصوَّر مكان الحدث ماديًّا على الخشبة بعَلامات تُدرَك بالحَواسّ وتنتمي إلى نُظُم مُختلِفة تتكوّن من عناصر الديكور* وأجساد المُمثِّلين وحركتهم على الخشبة والإضاءة* والمُؤثِّرات السمعيّة* إلخ. وبواسطة هذه العَلامات تَتحوّل الخشبة* إلى فضاء للمُحاكاة* يَتِمّ فيه تصوير وعَرْض الفضاء الدراميّ *Espace dramatique* الذي يَفترِضه النصّ (انظر الفضاء المسرحيّ).

تكتسب الخشبة من هذا المُنطَلق وظيفة إرجاعيّة، إذ إنّ المُتفرِّج* يَتعرَّف من خِلالها على العالَم المُصوَّر أمامه ويُقارنه بما يَعرِف في الواقع. وهذه العَلاقة بين العالَم الواقعيّ الذي ينتمي إليه المُتفرِّج وبين عالَم المُتخيَّل المُصوَّر على الخشبة محكومة بكيفيّة التعامُل مع الخشبة في العَرْض وبالعَلاقة بين الصالة والخشبة: فالخشبةُ يمكن أن تُغيَّب كعُنصر ماديّ له عناصره الملموسة والمَرئيّة (كواليس، ستائر، فُتحات في الأسفل) وتُحوَّل إلى عالَم إيهاميّ (غرفة أو حديقة أو شارع) وهذا ما يَتِمّ عادة في عُروض المسرح الإيهاميّ *Théâtre d'illusion* التي تُقدَّم في العُلبة الإيطاليّة*. وبالمُقابِل، يُمكن أن يَتِمّ إبراز الخشبة كخشبة مسرح، أي كمكان للتمثيل واللَّعِب والأداء كما في عُروض مسرح الشارع* ومسرح الأسواق* وكلّ العُروض التي تُبرِز المسرحة*. من جانِب آخر يُمكن أن تُستخدم الخشبة كمِنبر أو مِنصّة للبُرهان على فكرة ما كما في المسرح المَلحميّ* والمسرح التحريضيّ*. وطريقة تصوير المكان على الخشبة يُمكن أن تأخذ أشكالًا مُتعدِّدة، إذ يُمكن أن يَتِم ذَلك بوجود الديكور (ديكور وحيد وثابت، ديكور مُتغيِّر، ديكور مُتزامن *Décor simultané*) أو بغيابه مع الاكتفاء بجسد المُمثِّل* بحيث ترسم الحركة* أبعاد المكان، أو الاكتفاء بوصف المكان كلاميًّا.

وطبيعة العَلاقة بين الصالة والخشبة كترتيب مكانيّ وكشكل سينوغرافي تَلعب دَورها في تحقيق الإيهام* (عَلاقة المُجابَهة في العُلبة الإيطاليّة)، أو في كسر الإيهام (عَلاقة التداخُل في المسرح الشرقيّ* وعَلاقة الإحاطة في كلّ المسارح ذات الشكل الدائريّ وفي المُدرَّجات المسرحيّة ومسرح الشارع، وعَلاقة التبعثُر في التجارِب المسرحيّة الحديثة، وكلّ ما يَقوم على مُحاولة إلغاء الفوارق والتمايُز بين المؤدّي والمُتفرِّج الذي يَتحوَّل إلى مُشارِك كما في المسرح الاحتفاليّ/الطَّقسيّ*).

والواقع أنّ شكل المكان وأسلوب تصويره يَلعبان دَورًا أساسيًّا في تحديد نوعيّة استقبال* العَرْض وشكل التلقّي. وقد لَخّص الباحث الفرنسيّ إتيين سوريو E. Souriau هذه المُعطَيات بصورتين مكانيّتين هما الكُرَويّ والمُكعَّب Le Cube et la Sphère، واعتَبر أنّهما كانا الإطارين الأساسيّين لشكل المكان في المسرح الغربيّ عَبر تاريخه. وقد اعتبر سوريو أنّ عَلاقة الفُرْجة التي تَنشأ في هذين الشكلين هي نَموذج يَختزِل عَلاقة الإنسان بالعالَم: فالكُرويّ يَفترِض وُجود المُتفرِّج داخل العالَم المُصوَّر، ويَكون فيه حَيِّز الفُرْجة وحَيِّز الأداء مُتداخلَين لا فصل

بينهما بحيث يَتحوَّل العَرْض إلى ما يُشبه الاحتفال، وهذا ما حلم بتحقيقه الفرنسي أنطونان آرتو (١٨٩٦-١٩٤٨) (انظر احتفاليّ/ طَقْسيّ - مسرح). أمّا المُكعَّب فيَفترِض وجود المُتفرِّج مُقابِل العالَم المُصوَّر، أي في عَلاقة ابتعاد عمّا يراه وانفصال عنه. ويَكون المكان في هذه الحالة مَفصولًا إلى حَيِّزين هما مكان مَن يَنظر ومكان ما يُنظَر إليه، وهذا ما تُمثِّله عَلاقة المُجابَهة في المسرح وعلى الأخصّ في العُلبة الإيطاليّة (انظر الخشبة والصالة).

أعْراف المَكان في المَسْرَح الغَرْبِيّ:

كان تاريخ المسرح الغربيّ منذ وِلادته وحتّى بِداية القرن العشرين محكومًا بأعراف* مسرحيّة لها عَلاقة بالمكان كعَمارة، وبالإمكانيّات التّقنيّة التي تَسمح بمُحاكاة الواقع وبالقواعد* التي تَتحكّم بالكِتابة*. كما كانت النظرة إلى المكان في المسرح وإلى الأعراف المكانيّة نابعة من الاهتمام بالتوصُّل إلى المِصداقيّة *Crédibilité* في مُشابَهة الحقيقة*. فقد ابتَدع المسرح اليونانيّ تِقنيّات خاصّة بتصوير المكان منها استخدام الموشور *Périacte* الذي يَدور على مِحوره بحيث يَسمح بتبديل الديكور الذي يُصوِّر أمكنة الحدث، ومنها الإيكيكليما *Ekkiklema*، وهي عَرَبة أو مِنصّة مُجهَّزة بعَجَلات تَنزلِق بسهولة بحيث تَسمح باستحضار ما يَجري خارج الخشبة إلى أمام أعين المُتفرِّجين. أمّا في المسرح الكلاسيكيّ في القرن السابع عشر، فقد أدّى الالتزام بقاعدة وَحدة المكان إلى الفصل تمامًا بين ما يَجري ويُرى على الخشبة وبين ما لا يُرى، ممّا فَرَض استحضار ما يجري خارج الخشبة على شكل سَرْد*.

في عصر النهضة، وبسبب الاهتمام بتطبيق قواعد المنظور* لتحقيق الإيهام ضِمن صالات المسرح المُشيَّدة، تَمّ الفصل بين الخشبة والصالة، وخُلقت عَلاقة مُجابَهة بينهما. وقد ظَلَّت هذه الأعراف المكانيّة مُسيطِرة حتّى تَتوَّجت في فترة الواقعيّة* والطبيعيّة* بتصوير مكان الحدث بكافّة أبعاده في الفضاء على الخشبة *Espace scénique* وفي الفضاء خارج الخشبة *Espace extra-scénique* مع اعتبار الكواليس* امتدادًا لمكان الحدث، وافتراض وجود جِدار رابع* غير مَرئيّ يَفصِل الخشبة عن الصالة.

مع رفض الواقعيّة، وضِمن توجّه الاستفادة من تطوُّر الفنون التشكيليّة والتّقنيّات في العمليّة المسرحيّة، ومع ظهور الإخراج*، أُعيد النظر بمفهوم المكان ككلّ وبمفهوم الديكور وتَمّ التعامُل مع العَمارة المسرحيّة بشكل مُغايِر. كما ظهر مفهوم السينوغرافيا بمعناه الحديث، وصار التعامُل مع المكان يَتِمّ من خِلال اعتباره عُنصرًا مُركَّبًا وفضاءً تُستخدم كافّة أبعاده بما في ذلك الصالة. نتيجة لذلك تَغيَّرت النظرة إلى مُعطَيات المكان الموجودة في النصّ وشكل تصويرها في العَرْض وبالعَلاقة بين الخشبة والصالة:

- فقد تمّت إعادة النظر بعَلاقة المسرح بالمدينة أي مع الجُمهور*. فخَرج المسرح من العَمارة المسرحيّة المُشيَّدة وصار المكان المسرحيّ يَشمُل أيّ حَيِّز يُمكن أن يَتحوَّل إلى مكان عَرْض أو فُرْجة. وبالتالي صارت العُروض تُقدَّم في أيّ مكان عامّ، مُشيَّد أو طبيعيّ (معمل أو حديقة)، مكشوف أو مُغطّى (مسرح هواء طَلْق أو ملعب كرة قدم، باحة قصر قديم أو مُستودَع)، مُجهَّز تِقنيًّا أو غير مُجهَّز (صالة احتفالات أو معمل). كذلك تغيَّر شكل الفُرْجة فرُفِضت عَلاقة المُجابَهة والفصل، وصار هناك توجُّه لتحقيق تداخُل أكثر فعاليّة

بين المُتفرِّج وما يراه.

كذلك ظهرت تجارِب تَقوم على ديناميكيّة العَلاقة بين حَيِّز الفُرْجة وحَيِّز اللَّعِب كما في عُروض فرقة البريد أند بابيت Bread and Puppet التي تَنتقل في الشوارع، وعُروض فرقة مسرح الشمس التي تُبعثِر العَرْض على عِدّة خشبات يَنتقل المُتفرِّج لرُؤية كلٍّ منها، وعُروض الأميركيّ ريتشارد شيشنر R. Schechner (١٩٣٤-) التي يُحيط فيها حَيِّز اللَّعِب بالمُتفرِّجين ويَدفعهم للانتقال في المكان لمُتابعة العَرْض (انظر مسرح البيئة المُحيطة).

كذلك فإنّ الإخراج الحديث تعامَل مع مُعطَيات المكان في النصّ بشكل جديد. فالديكور لم يَعُد بالضرورة يُصوِّر بشكل إيقونيّ كامل مكان الحدث، وإنّما صار يُوحي بالعَلاقات بين القُوى التي تُستنبط من فهم البُنية العميقة للنصّ (انظر البُنيويّة والمسرح). ولذلك صارت هناك أهمّيّة أكبر للغَرَض المسرحيّ* والأكسسوار* كعناصر مُستقِلّة تَلعب إلى جانب جسد المُمثِّل وحركته في المكان دَور تشكيل الفضاء الدراميّ للحدث.

تأثَّر المسرح العربيّ بتطوُّر المكان المسرحيّ في الغرب، وقد كان شكل العُلبة الإيطاليّة النَّموذج الأكثر شُيوعًا فيه. في تطوُّر لاحق، وضِمن الاطّلاع على التجارِب المسرحيّة التي طالت المكان المسرحيّ في السّتّينات في الغرب، ظهرت مُحاولات للخروج من المكان المسرحيّ التقليديّ، والعودة إلى الأُطر المكانيّة التي استَخدمها الروّاد في بِدايات المسرح العربي (الحدائق والمَقاهي والخانات والبيوت)، وذلك لاستعادة العَلاقة الحَيّة بين المسرح والمُتفرِّج. من أهمّ الذين تَعاملوا مع المكان المسرحيّ بنظرة مُجدِّدة المُخرِج المغربيّ الطيب الصديقي (١٩٣٧-) الذي قَدَّم مسرحيّة «معركة وادي المخازن أو الملوك الثلاثة» في مَلعب الفتح في مدينة الرباط وأدخل فيها عُروض رقص تُقدِّمها فِرَق أصيلة من الخيول والجِمال، وبذلك استعاد شكل تنظيم الأعياد والتقاليد الشَّعبيّة المعروفة، وجَعل من العَرْض المسرحيّ عيدًا للمدينة. كذلك فإنّ التونسيّ محمّد إدريس (١٩٤٤-) قَدَّم مسرحيّة «يعيشو شكسبير» في مَلعب رياضيّ، كما أنّ اللبنانيّ روجيه عساف (١٩٤١-) قَدَّم عروضه في ساحات القُرى، وكذلك فإنّ السوريّة نائلة الأطرش (١٩٤٩-) قَدَّمت عرضًا مسرحيًّا في خان قديم في دمشق.

المَكان في المَسْرَح الشَّرْقِيّ التَّقْليدِيّ:

وُلِد المسرح الشرقيّ بشكله العامّ في المَعابد والقُصور أو في الهواء الطَّلْق (عُروض الكابوكي*). في تَطوُّر تَدريجيّ خُصِّصت له صالات مسرحيّة تَسترجع شكل المَعبَد وعُروض الهواء الطَّلْق (الصَّنوبرات المرسومة على اللوحة الخَلفيّة في مسرح النو* اليابانيّ). وفي كلّ الأحوال يُمكن القول إنّ تصوير المكان على الخشبة في المسرح الشرقيّ التقليديّ لم يأخذ طابَعًا إيهاميًّا كما في الغرب لمُحافَظته على الطابَع الطَّقسيّ، وقد نَجَم عن ذلك عَلاقة فُرْجة مُغايِرة وخاصّة.

انظر: الفضاء المسرحيّ، العَمارة المسرحيّة، الخشبة والصالة.

■ **المُلَقِّن** **Prompter**

Souffleur

وظيفة تُسْند إلى أحد العاملين في المسرح وتَقوم على تذكير المُمثِّل بنَصّه أثناء العَرْض المسرحيّ. يَهمِس المُلقِّن النصّ هَمْسًا بحيث

يَسمَعه المُمثِّلون دون الجُمهور*، ومن هنا التسمية الفرنسيّة Souffleur = الهامس. تَرتبط وظيفة المُلقِّن اليوم بما يُسمّى مسرح الربرتوار *Théâtre de répertoire* حيث تُقدَّم عِدّة مسرحيّات معًا بشكل مُتناوِب ممّا يُشكِّل عِبئًا على ذاكرة المُمثِّلين الذين يَلعبون أدوارهم في عِدّة مسرحيّات بنَفْس الوقت (انظر الربرتوار).

تَعود وظيفة المُلقِّن إلى ما كان يُعرف في عُروض الأسرار* في مسرح القرون الوسطى باسْم مُدير اللُّعْبة *Meneur de Jeu*، وهو شخص كان يَقف على الخشبة* مع المُمثِّلين ويُشير بعصاه إلى كُلِّ مُمثِّل يَحين دَوره لكي يَتدخَّل في الوقت المُناسِب. كما كان يُمسك بنصّ المسرحيّة ليُساعد المُمثِّلين على إلقاء جُمَلهم في حال النسيان. وتُبرِّر هذه الوظيفة بطول النصوص المسرحيّة في تلك الفترة، وبِعادة استخدام مُمثِّلين غير مُحترِفين من أعيان المدينة لأداء الأدوار.

عَرَف المسرح الإليزابثيّ وظيفة حامِل الكتاب *Book-Holder* الذي كان يُذكِّر المُمثِّلين بالنصّ ويَحمِل لهم الأكسسوارات اللّازمة لأدائهم ويُعنى بحِفْظها بعد انتهاء العَرْض. بالإضافة إلى ذلك كان حامل الكتاب يَهتمّ بتفقُّد المُمثِّلين في الكواليس* حين يَحِلّ دَورهم، (وهي الوظيفة التي اضطلع بها لاحقًا المُنادي *Call-Boy*، واستُبْدلت في العصر الحديث بالميكروفونات في غُرف المُمثِّلين). وتُعتبر النصوص التي كان يَحمِلها حامل الكتاب مصدر معلومات هامّ عن المسرح الإليزابثيّ لأنّها تحتوي على أسماء المُمثِّلين، وفي بعض الأحيان كانت الوثيقة الوَحيدة المُتبقِّية عن نُصوص المسرحيّات في تلك الفترة.

يُطلب من المُلقِّن عادة حُضور جميع التدريبات وتسجيل جميع التعديلات التي تَطرأ على النصّ أثناءها، لذلك فإنّ النصّ الذي يَحمِله المُلقِّن يَقترب كثيرًا ممّا يُسمّى نشرة التعليمات *Cahier de Régie*. كما يُفترض منه أن يَعرف النصّ والعَرْض جيّدًا بحيث يُدرِك بسرعة ضَرورة التدخُّل لإنقاذ الموقف، وبحيث لا يتدخَّل في حال كان المُمثِّل يتلكّأ في قول جُملته قصدًا.

في البِداية كان المُلقِّن يَجلِس في الكواليس، ثم أُعِدَّت له في مُقدِّمة الخشبة فُتحة مُغطّاة من جهة المُتفرِّجين بحيث لا يَرونه وهو يُلقِّن الأدوار للمُمثِّلين. تُسمّى هذه الفُتحة باللغة المسرحيّة الدارجة في العربيّة «كمبوشة» وقد يَكون أصل الكلمة من الإيطاليّة Cappuccio أي قُبَّعة الرأس.

مع تطوُّر التِّقنيّات في العصر الحديث صارت فُتحة المُلقِّن تحتوي على لوحة تَحكُّم مُتَّصلة بغُرَف المُمثِّلين لتَنبيههم إلى اقتراب دَورهم، وبرُدهة الانتظار المُلحَقة بالمسرح لإعطاء إشارة اقتراب بِداية العَرْض بعد الاستراحة. في يومنا هذا لم يَعُد المُلقِّن يَتواجد على خشبة المسرح، واختفت الفُتحة المُخصَّصة له في سينوغرافيا* العَرْض، لكن بعض المَسارح تَلجأ إلى استخدام تِقنيّات مُتطوِّرة إذ تُجهِّز المُمثِّلين بأجهزة استماع بمَوْجات قصيرة تَسمح لهم بسَماع كلمات المُلقِّن دون أن يَلحظ الجُمهور ذلك.

في بعض العُروض يُمكن للمُخرِج* أن يَضع فُتحة المُلقِّن على الخشبة كخِيار إخراجيّ مقصود، أو يَطلب من المُلقِّن نفسه أن يَتواجد على الخشبة، وذلك لإبراز المسرحة* كما في مسرحيّة «ستّ شخصيّات تَبحث عن مُؤلِّف» للإيطاليّ لويجي بيرانديللو **L. Pirandello** (١٨٦٧-١٩٣٦)، أو لاستعادة صورة المسرح في الماضي كما هو الحال في مسرحيّة «سهرة

مع أبي خليل القبّاني «للسوري سعدالله ونوس (١٩٤١-) التي قُدِّمت في عام ١٩٦٥.

في المسرح العربيّ، أُدخلت وظيفة المُلقِّن وجُهِّزَتِ المَسارح بفُتحة خاصّة به وشَكَّل عُرفًا من أعراف* المسرح حتّى الستّينات حيث بدأ يَختفي. جدير بالذِّكر أنّ إدخال وظيفة وعُلبة المُلقِّن على المسرح العربيّ كان جُزءًا من مُحاولة نقل بُنيَة المسرح الغربيّ وشكله. ويقال إنّ مارون النقّاش (١٨١٧-١٨٥٥) قد وضع عند عودته من إيطاليا فُتحة للمُلقِّن في خشبة مسرحه دون أن يَعرف استعمالها في البِداية. كما يقال إنّه في أحد عُروض يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) حصل خِلاف بين المُلقّن والمُمثِّل فأثار ضَحِك الجُمهور ممّا جعل صنوع يُدخل هذا الخِلاف في المسرحيّة ويَستعيده في كلّ عَرْض لإثارة الضَّحِك.

■ **الملهاة**: انظر: الكوميديا

■ **المُمثِّل** **Performer/Actor**

Comédien/Acteur

المُمثِّل هو الإنسان الذي يُجسِّد شخصيّة غير شخصيّته الحقيقيّة أمام جُمهور* ما، ويَقوم بذلك عن قَصد. ويُقال في مثل هذه الحالة: مَثَّل، شَخَّص، أدّى دَورًا، لَعِب دَورًا (انظر أداء المُمثِّل).

والكلمة اللّاتينيّة Actor تعنيُ «ذلك الذي يَتصرَّف أو يَفعل»، أي الفاعِل. وهي مأخوذة من فعل agere الذي يعني فَعَلَ، وكانت في القرن الرابع عشر تُطلق على الشخصيّة* أو الدَّور*، ثُمّ صارت في القرن السابع عشر تُطلَق على المُمثِّل. أمّا كلمة Comédien فهي أحدث، إذ ظهرت في حوالي ١٥٠٠ وهي مأخوذة من كلمة كوميديا*. في ١٦٦٣ صارت تَدلّ على المُمثِّل الكوميديّ مُقابِل المُمثِّل التراجيديّ Tragédien، ثُمّ تَعمّ استعمال الكلمة تدريجيًّا.

في اللغة العربيّة، كلمة مُمثِّل مأخوذة من فعل مَثَلَ مُثولًا فلانًا: صار مثله، ومَثّل فلانًا بفلان شبّهه به، ومَثَّلَ تمثيلًا الشيء لفلان صَوَّره له بالكتابة ونحوها حتّى كأنّه ينظر إليه. أي إنّ التمثيل يَحمِل باللغة العربيّة معنى المُحاكاة. وقد استعمل الروّاد في بِدايات المسرح العربيّ كلمة المُشخِّص والمُشخِّصاتيّ واللّاعب إلى جانب كلمة المُمثِّل.

يُمكن أن نَعتبر أنّ لوظيفة المُمثِّل أصولًا مُتعدِّدة منها الرُّواة *Rhapsodes* والمُنشدون Bardes، ومنها القائمون على الطُّقوس الدينيّة والسِّحريّة في الحَضارات القديمة. وتَدلّ التسميات التي كانت تُطلَق على المُمثِّل في المسرح اليونانيّ والرومانيّ على التطوُّر الذي طرأ على وظيفته في العمليّة المسرحيّة كمُؤدٍّ. فكلمة Hipokrités التي كانت مُستعمَلة في بلاد اليونان للدَّلالة على المُمثِّل تعني «الذي يُجيب»، في حين أنّ التسمية الرومانيّة Histrion تَعني «الذي يَرقص». من هذا يُستدَلّ على ما كان يُطلَب من المُمثِّل من مَهارات في الإلقاء* أو في الحركة*. كذلك فإنّ أوروبا القرون الوسطى عرفت بالإضافة إلى المُمثِّلين الجوّالين *Jongleurs* فِئات أُخرى من المُؤدّين أُطلقت عليهم تسميات مُتنوِّعة حسب نَوعيّة أدائهم *Ministrel, Histrion, Mime, Bouffon, Troubadour, Nugator*. وهذه التسميات لم تكن تدلّ على المُمثِّل بشكل عامّ، وإنّما على نوع مُعيَّن من الأداء كالتهريج والبهلوانيّات والرِّواية والإنشاد. وبنَفْس المَنحى تَدلّ التسميات الموجودة في اللُّغة العربيّة على نَشاطات مُتنوِّعة كان يَقوم بها المُنشِد والمُحبِّظ والنديم والفرفور والحكواتي* والقَوّال والمَدّاح.

في يومنا هذا ما زالت هناك تسميات مُتعدِّدة للدَّلالة على التمثيل، وهذا يَعود للظروف التاريخيّة والاجتماعيّة التي تَطورّت ضِمنها مِهنة التمثيل، وللمَنحى الذي أخذه الأداء* عَبر التاريخ، خاصّة وأنّ مفهوم المُمثِّل بالمعنى الحديث لم يَظهر في أوروبا إلّا في وقت مُتأخِّر مع ظهور التمثيل كمِهنة احترافيّة، ومع تَبلوُر المسرح كظاهرة تُشكِّل جُزءًا من حياة المدينة.

يَقوم التمثيل على مبدإ المُحاكاة* والتقليد. ولأنّ التقليد موجود في الحياة وضِمن الطبيعة الإنسانيّة، يُمكن القول بأنّ كلّ إنسان مُمثِّل بشكل ما (انظر اللَّعِب والمسرح). لكنّ أداء المُمثِّل يَحمِل إلى جانب نَزعة المُحاكاة الغريزيّة بُعدًا اجتماعيًّا لأنّه يَفترِض العَرْض أمام الآخرين. ولذلك فإنّ المنظور السوسيولوجيّ الحديث تناوَل هذا البُعد بالتَحليل واعتَبر أنّ تسمية Comédien تُطلَق على «البُعد المُعاش والذاتيّ للنشاط التمثيليّ، في حين أنّ كلمة Acteur تَعني البُعد الاجتماعيّ والخارجيّ لهذا النشاط»، وهذا ما بَيَّنه الباحث الفرنسيّ جان دوفينيو J. Duvignaud في كِتابه حول سوسيولوجيا المُمثِّل. كذلك استَخدمت السميولوجيا* تسمية المُمثِّل Acteur لتسمية إحدى تَجلّيات الشخصيّة المسرحيّة والرِّوائيّة عندما تُقرأ عَبر صِفاتها المُتفرِّدة، فتكون بذلك ممثلًا للقوّة الفاعلة *Actant* التي لا تَحمِل ملامح إنسانيّة (انظر نموذج القُوى الفاعلة).

المُمَثِّل في المُجْتَمَع:

تُشكِّل الدِّراسات السوسيولوجيّة للمُمثِّل عَبر تاريخ المسرح أحد مَجالات سوسيولوجيا* المسرح. تَقوم هذه الدِّراسات بتَقصّي وَضع المُمثِّل في المجتمع والعَلاقة بين وَضع المُمثِّل وبين الأنواع* المسرحيّة وأشكال الفُرْجة* المُتنوّعة.

في البِدايات، وعندما كان المُمثِّلون يُشاركون في الطقوس الدينيّة، كانت لهم أهمِّيّة اجتماعيّة، وكان المُمثِّلون يَعملون بشكل مُستقِلّ أو يَنتظِمون في تَجمُّعات مِثل «فنّاني ديونيزوس». كما أنّ حياة التَّجوال التي كانوا يَعيشونها بحُكم المِهنة في الحَضارة اليونانيّة جَعلت منهم سُفَراء لبعض المُهمّات الصَّعبة ممّا أعطاهم نوعًا من الحَصانة الدبلوماسيّة وجعل منهم في كثير من الأحيان نُجومًا.

عَرَفت الحَضارة الرومانيّة بِداية انحدار مكانة المُمثِّل في المجتمع. فعلى الرغم من أنّ بعض المُمثِّلين كانوا هُواة من الطبقة الأرستقراطيّة، إلّا أنّ استخدام العبيد في العُروض العامّة جَعَل من مِهنة التمثيل مِهنة مُحتَقَرة. وقد ظَلّت هذه النظرة سائدة طويلًا واستمرّت حتّى القرن السابع عشر حيث اعتُبر المُمثِّل المُحترِف مَلعونًا لا يَحُقّ له أن يُدفَن بمراسم دينيّة.

في القرون الوسطى كان رجال الدِّين وأعيان المدينة يُشاركون في المسرحيّات الدينيّة دون أن يَجعل ذلك منهم مُمثِّلين مُحترِفين. بالمُقابل، بدأت تظهر تَجمُّعات حِرَفيّة تَجعل من التمثيل مِهنة واحترافًا. وكان المُمثِّلون المُحترِفون يَنتمون في غالبيّتهم إلى البورجوازيّة الصغيرة ويَعتمدون في مَعيشتهم على ما تُقدِّمه العُروض من أرباح.

كذلك كانت هناك ظاهرة انتقال مِهنة التمثيل ضِمن أفراد العائلة الواحدة (عائلة بيجار Béjart في فرنسا).

مع تطوُّر المِهن باتِّجاه التنظيم الحِرَفيّ، شَكّل المُمثِّلون أخويّات Confréries لها طابَع تعاوُنيّ يَتِمّ تقسيم الأرباح بين أعضائها وكان ذلك بِداية ظهور مفهوم الفرقة* المسرحيّة. وتُعْتبر فِرَق الكوميديا ديللارته* في إيطاليا

النّموذج الأكثر تكامُلًا فيها.

تَبَلور الوضع الاجتماعيّ والمِهنيّ للمُمثِّل ابتداء من القرن السابع عشر مع دعم الملوك والأمراء للفِرَق المسرحيّة (لويس الرابع عشر في فرنسا وشارل الثاني في إنجلترا)، ومع ظهور مسارح مَحلّيّة في كلّ بلد من بلاد أوروبا، ومع بِناء المَسارح الثابتة. في ألمانيا التي كانت تَخضع لانقسامات داخليّة حتّى القرن الثامن عشر، كان المُمثِّلون جوّالون يُؤدّون مَهارات مُختلِفة، وتأخّر ظهور المُمثِّل بمعناه الحديث. والدليل على ذلك عدم وجود سِجلّ لأسماء المُمثِّلين إلّا مَن كان منهم مُمثِّلًا وكاتبًا في الوقت نفسه مِثل الألمانيّة كارولينا نويبر C. Neuber (١٦٩٧-١٧٦٠).

مع الثورة الفرنسيّة طرأ تحوُّل هامّ على وضع المُمثِّل في فرنسا. فقد استعاد اعتباره المدنيّ والدِّينيّ، خاصّة وأنّه ربط نفسه بالسُّلطة. في القرن التاسع عشر وبِدايات العشرين ظهر مفهوم النُّجوميّة *Vedettariat* (تالما Talma، سارة برنار S. Bernard، لورانس أوليفيه L. Olivier، جيرار فيليب G. Philippe، أورسون ويلز O. Wells، لوي جوفيه L. Jouvet) وامتدَّت هذه الظاهرة لتَشمُل السينما.

في بِدايات القرن العشرين، بَدأ المُمثِّلون يَلعبون دَورًا يتجاوز الدَّور الإبداعيّ. فقد ظهر مفهوم المُمثِّل المُلتزِم الذي يَتبنّى القضايا الاجتماعيّة والسياسيّة، كما انتَظم المُمثِّلون في تنظيمات ونِقابات تَضمَن لهم حقوقهم. على الصعيد الإبداعيّ، تحوَّل بعض المُمثِّلين إلى مُخرِجين ومُنظِّرين، وهذه حالة الفرنسيّين شارل دولان C. Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩) وجاك كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) وجان ڤيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١) والروسي كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨).

المَرْأة ومِهنَة التَّمْثيل:

في بلاد الرومان شاركت النساء في التمثيل. وفي القرون الوسطى شاركت المرأة لأداء دَور حوّاء فقط في المسرح الدينيّ* ولم تكن في هذه الحالة مُمثِّلة مُحترِفة. أمّا أوّل ظهور للمرأة كمُمثِّلة مُحترِفة بالمعنى الحديث فقد كان في إيطاليا ضِمن فِرَق الكوميديا ديللارته، ثُمّ في فرنسا، في حين لم تعرف المُمثِّلة المرأة في إنجلترا قبل عام ١٦٦٠ لوجود موقِف أخلاقيّ يَدين المُمثِّلات ويَعتبِرهن مِثل المَحظيّات. جدير بالذِّكر أنّ أوّل مُمثِّلة في ألمانيا كانت إنجليزيّة حتّى ظهرت الألمانيّة كارولينا نويبر.

في لبنان وسورية ومصر شاركت المرأة بشكل فعليّ في أداء العُروض منذ بِدايات المسرح وقد كان لكلّ من المُمثِّلتين المصريّتين فاطمة رشدي ومنيرة المهدية فرقتها المسرحيّة الخاصّة، كما كانت فرقة اللبنانيّة نادية العريس تَضُمّ أكثر من مائة عُنصر. لكنّ امتهان المرأة لِمِهنة التمثيل لم يَكن مقبولًا تمامًا في تلك الفترة.

المُمَثِّل في المَسْرَح العَرَبِيّ:

في بِدايات المسرح العربيّ، كان المُمثِّل يُسمّى المُشَخِّص، وعلى الرغم من النجاح الذي لاقاه بعض المسرحيّين، فإنّ النظرة إلى المُمثِّل كانت سيِّئة بشكل عام. وفي ١٨٨٨ صدر قَرار في مصر يَمنع الطلاب من مُمارَسة مِهنة التمثيل.

في بِداية القرن العشرين، وعلى الأخصّ في مصر، انتَظم المُمثِّلون في فِرَق كانت تتشارك أحيانًا، وكان المُمثِّلون يُمارسون مِهَنًا أخرى إلى

جانب التمثيل ليستطيعوا أن يُنفقوا على أنفسهم.

في ١٩٣٥، طرأ تعديل جَذريّ على مِهنة التمثيل وذلك مع تأسيس أوّل فرقة قوميّة في مصر، إذ صار المُمثّل مُوظّفًا في مؤسّسة ويتقاضى راتبًا شهريًا. لكنّ الوضع الاجتماعيّ والماليّ للمُمثّل ظلّ صَعبًا. وفي يومنا هذا صار المُمثّل المسرحيّ العربيّ يَعيش نفس وضع مَثيله في العالَم ويَعرِف نفس مشاكله ومزاياه.

المُمَثّل ضِمْن العَمَلِيّة المَسْرَحِيّة:

المُمثّل هو نَواة المسرح. فهو العُنصر الذي يُحقّق تَقاطُع النصّ والعَرْض، وهو الحامل الرئيسيّ للعمليّة المسرحيّة إذ لا يَقوم العَرْض إلّا بوجوده. وحتّى فيْ عُروض الدُّمى*، هناك دائمًا مُمثّل يَقوم بتحريكها ولَفْظ حِوارها. وقد ظلّ المُمثّل في تاريخ المسرح العُنصر الثابت الوحيد في كلّ الأنواع والأشكال* المسرحيّة، وضِمن كلّ التغيُّرات التي عَرَفها المسرح، والتي طالت عناصر مُختلِفة أو ألغتها. من هذه التغيُّرات تراجُع دَور الكاتب، ودخول المُخرِج* كمُهمَّة مُستقِلّة، والاستغناء عن الديكور*، والخروج من العَمارة المسرحيّة* التَقليديّة وغير ذلك. لكن دَور المُمثّل في العمليّة المسرحيّة اختلف مع الزمن، وخاصّة مع تحوُّل المسرح من مسرح نصّ إلى مسرح حركة. وقد ارتَبط حَجم أداء المُمثّل وطبيعته (أداء كلاميّ أو حركي) بالأعراف* المسرحيّة السائدة في كلّ زمان ومكان.

أمّا التحوُّل الرئيسيّ الذي طرأ على وضع المُمثّل في العَرْض، فكان بتأثير دخول الإخراج* على العمليّة المسرحيّة في القرن التاسع عشر. فعندما صار المُخرِج سيِّد العمليّة المسرحيّة، تراجَع هامش حُريّة المُمثّل في الإبداع، ولم يَعُد حرًّا في انفعالاته، وتحوَّل إلى أداة كما أراده المُخرِج الفرنسيّ أندريه أنطوان **A. Antoine** (١٨٥٨-١٩٤٣) أو إلى دُمية كما أراده الإنجليزيّ غوردن كريغ **G. Craig** (١٨٧٢-١٩٦٦)، وفي ذلك هزيمة للمُمثّل. لكنّ الناقد المسرحيّ الفرنسيّ برنار دورت **B. Dort** يرى أنّه عندما قَبِل المُمثّل أن يُصبح أداة طَيِّعة في يد المُخرِج، صارت هزيمته انتصارًا لأنّه احتلّ موقِعًا جديدًا في العمليّة المسرحيّة، وأنّ المُمثّل المُعاصِر هو وليد هزيمة المُمثّل الكبير في القرن التاسع عشر.

اهتمَّت الدِّراسات الحديثة بدِراسة وَضع المُمثّل في العَرْض المسرحيّ على ضوء مَناهج البحث المُختلِفة: فقد اعتَبرت السميولوجيا المُمثّل عَلامة من عَلامات العَرْض، ودَرست عَلاقته بالمُكوِّنات الأخرى مِثل الديكور والزِّيّ المسرحيّ* والماكياج* والمكان*. كما أنّها لم تَعتبره مُجرَّد مُؤدٍّ للنص، وإنّما نظرت إليه على أنّه نصّ في حَدّ ذاته، بمَعنى أنّه حامل لعَلامات يُمكن استقراؤها وتفكيكها لتركيب المعنى. وبالتالي صارت هناك إمكانيّة أمام المُمثّل لأنْ يَعي وضعه المُزدوج كلاعب أو كمُؤدٍّ، وكحامل للمُتخيَّل ضِمن لُعبة الخيال في المسرح.

من ناحية أخرى، وضِمن التوجُّه لتنضير المسرح في الغرب، عاد المُمثّل ليُصبح أساس العَرْض. فقد اعتُبر مُؤدّيًا خلّاقًا **Performer** يُمارس طَقسًا يَصل به إلى حالة النشوة أو الوَجْد ***Transe***، وإنسانًا يَعيش المسرح كتجربة حياتيّة ومسرحيّة بآن واحد بِحيث صار التدريب ***Training*** هدفه الأساسيّ وليس العَرْض. نجد هذا الموقف من المُمثّل لَدى الفرنسيّ أنطونان آرتو **A. Artaud** (١٨٩٦-١٩٤٨) والبولونيّ جيرزي غروتوفسكي **J. Grotowski** (١٩٣٣-)

والإيطاليّ أوجينيو باربا E. Barba (١٩٢٧-). هذه النظرة الجديدة رَكّزت على كلّ مَكامن التعبير لَدى المُمثّل، وأهمّها جسده الذي بقي مُغيّبًا لفترة طويلة في المسرح الغربيّ الرسميّ. ومع هذه النظرة ظهر المفهوم الجديد للمُمثّل كمُنتِج لِخطاب من خِلال الحركات والوَضعيّات التي يُؤدّيها والكلام الذي يَنطِق به خِلال العَرْض المسرحيّ، وهذا ما تناولَتْه بالبحث على المُستوى النظريّ الدّراسات السوسيولوجيّة والأنتروبولوجيّة التي تركّزت على المسرح وبيّنت ما في الطقوس البِدائيّة من حالة مسرحيّة (انظر سوسيولوجيا المسرح، الأنتروبولوجيا والمسرح).

مع ظهور صيغة الإبداع الجَماعيّ* في المسرح المعاصر، عاد المُمثّل ليَلعب دَوره في خَلْق العمليّة المسرحيّة. لا بل إنّ القائمين على هذه التجارِب مِثل الإنجليزيّ بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) والفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) اعتَبروا أنفسهم مُجرّد مُنشّطين Animateurs ليُؤكّدوا على دَور المُمثّل في أعمالهم كمُبدع.

المُمَثّل والشّخصِيّة:
انظر الشخصيّة، الدّور.

أداء المُمثّل:
انظر هذه الكلمة.

إعداد المُمثّل:
انظر هذه الكلمة.
انظر: إعداد المُمثّل، أداء المُمثّل، اللّعِب والمسرح.

■ المَنْظور **Perspective**
Perspective

المنظور في اللغة العربيّة هو موضِع النظر، وأصل كلمة Perspective من الفعل اللّاتينيّ Perspicere الذي يَعني «يُبصر من خِلال».

والمنظور مُصطلَح مِن مصطلحات الرسم والعَمارة يَرتبط بفكرة الرُّؤية عَبر الفضاء أو الفَراغ في اتّجاه العُمق. وهو مبدأ تصويريّ يَتحقّق بالرسم بطريقة خِداع البصر *Trompe L'œil*، لأنّه يَرمي إلى تصوير الأشياء ذات الحُجوم، والكُتَل ثُلاثيّة الأبعاد، على مِساحة مُسطّحة ذات بُعدَيْن هي اللوحة، وتُحسَب فيه خطوط الفِرار انطلاقًا من نُقطة مركزيّة هي عين المُشاهِد. وهو يُولّد تأثيرًا بصريًّا يَجعل الأشكال البعيدة تبدو أصغر من الأشكال القريبة، ويُعطي الإحساس بالبُعد والحجم.

استُخدمت قواعد المنظور في المسرح لتحقيق التأثير الإيهاميّ لأنّ المنظور يَسمح بتصوير مِساحات لامتناهية في مكان مُحدَّد هو خشبة المسرح، وبذلك يُمكن للقائمين على الديكور تصوير مكان الحدث مهما كان واسعًا (منظر طبيعيّ، قَصر إلخ).

ظهرت المُحاولات الأولى للرسم حسب قواعد المنظور في ديكور* المسرح منذ القرن الرابع عشر في إيطاليا. وأوّل مَن طَبّقه هو المَعماريّ بيروتزي Peruzzi ومن بَعده تلميذه رافائيل سيباستيانو سيرليو S. Serlio الذي وَضع الأُسس العلميّة للمنظور السينوغرافيّ في كتابه «الكتاب الثاني للمنظور» (١٥٤٥) وطَبّقه على الديكور المسرحيّ (انظر سينوغرافيا).

يُعتبر تطبيق مبدأ المنظور على ديكور المسرح مرحلة هامّة من مراحل تطوُّر العَمارة المسرحيّة* وشكل المكان* المسرحيّ لأنّه كان

تعبيرًا عن التوجُّه لإيجاد مبدأ تصويريّ يَتناسب مع شكل كتابة* مسرحيّة جديدة تَقوم على وَحدة المكان وعلى قاعدة مُشابَهة الحقيقة*، ويَتناسب مع توجُّه المسرح لتحقيق الإيهام*. ففي القرون الوسطى لم تَكن هذه المبادئ مطروحة، وكانت أمكنة الحدث تَتعدَّد وتتجاوَر وتُمثَّل بصيغة الديكور المُتزامِن *Décor simultané* دون أيّ اهتمام بمُشابَهة الحقيقة (الجنّة إلى جانب قَصْر المَلِك إلى جانب الجبل). وقد سمح الديكور الذي يَقوم على مبدأ المنظور بتصوير المكان كفضاء* مُتكامِل الأبعاد، وبتحويل الخشبة* وأجساد المُمثِّلين فيها إلى لوحة بَصريّة يَتحقّق فيها الإيهام الذي قامت عليه جَماليّة المسرح الغربيّ حتى العصر الحديث.

والواقع أنّ تطبيق المنظور في الديكور تَواكَب مع ظهور شكلٍ خشبة خاصّ هو العُلبة الإيطاليّة* التي تَخلُق عَلاقة مُجابَهة في الرُّؤية من خِلال الفصل عُضويًا بين الخشبة والصالة* بعد أن كان مكان التمثيل ومكان الفُرجة يَتداخلان في شكل العَمارة المسرحيّة في القرون الوسطى.

من جهة أخرى سَمح تطبيق المنظور على الخشبة بتطوير نِظام الكواليس* التي صارت تُنَفَّذ على شكل شوارع أو بوّابات مُغطّاة بِستارة بحيث تَسمح بدخول وخروج المُمثِّلين دون كَسْر الإيهام.

ومع أنّ المنظور سمح بالإيحاء بعُمق الخشبة وبوجود مسافات تُشبه المسافات في الواقع لأنّه يَقوم على تصوير المكان وكأنّه حقيقيّ، إلّا أنّ ذلك لم يَمنع من وُجود بعض الإشكاليّات الفنّيّة. فمِن جِهة لم يَتوصَّل الديكور في تلك الفترة لتحقيق الانسجام بين خطوط الفِرار في الديكور المُشيَّد على شكل أبنية وقصور مُتتابِعة حتى خَلفيّة الخشبة، وبين خطوط الفرار في اللوحة الخلفية* التي تُكمل الديكور وتمثل خط الأفق. من جهة أخرى لم يتحقق التناسُب بين حجم الديكور المُشيَّد والمرسوم وحجم جسد المُمثِّل الذي يَتحرَّك على الخشبة، لكنّ المُتفرِّجين تَقبَّلوا ذلك كعُرف.

في القرن التاسع عشر لم يَعُد مبدأ المنظور مقبولًا لأنّه يتناقَض مع الاستخدام الواقعيّ للديكور الإيهاميّ.

انظر: الديكور، السينوغرافيا، العُلبة الإيطاليّة، العَمارة المسرحيّة.

■ المُهرِّج — Clown

Clown

كلمة مُهرِّج في اللغة العربيّة مأخوذة من فعل هَرَجَ، أي مَزَح أو أتى بما يُضحَك منه. وهَرَج في الحديث يعني أفاض فأكثر أو خلط فيه. أمّا كلمة Clown التي تَستخدم في الإنجليزيّة والفرنسيّة للدَّلالة على المُهرّج، فهي كلمة إنجليزيّة كانت تعني الفَلّاح أو الجِلف. وأغلب الظنّ أنّها كانت اسْم عَلَم لشخص ما ثُمّ تحوَّلت إلى تسمية عامّة واستُخدمت في أغلب اللغات للدَّلالة على أنواع مُتعدِّدة من الشخصيّات المُضحِكة التي يَعتمد أداؤها على المَهارة الجسديّة، ونَجدها في النصوص الأدبيّة وفي المسرح* وفي أشكال الفُرْجة* مِثل السيرك*.

لا توجَد للمُهرِّج ملامح ثابتة. فهو يَختلف من حَضارة لأخرى، ويَرتبط بالتُّراث المَحلّي لكُلّ بلد من البلدان، وبتقاليد الفُرْجة المُتَّبعة، وبنوعيّة الإضحاك السائدة في الأوساط الشعبيّة التي تَنحدر منها هذه الشخصيّة* أصلًا. ولذلك فقد أفرز أنماطًا مَحليّة مُتعدِّدة لها نوعيّة أدائها الخاصّ وطريقتها في الكلام والتصرُّف، ولِباسها المُحدَّد. كما أنّ كلّ نَمَط من هذه الأنماط تَطوَّر

وأفرز تسميات مُتعدِّدة.

المُهَرِّج في تَقاليد الفُرْجَة:

على الرغم من صعوبة تحديد الأصول المُباشَرة للمُهرِّج في كلّ بلد، إلّا أنّه يُمكن التأكيد أنّه كان موجودًا في أغلب الحَضارات القديمة ضِمن ما عرفته من احتفالات. ففي الهند مَثَلًا عُرف المُهرِّج منذ القِدَم، وأخذ ملامحه من شخصيّة ناسك ترك الرَّهبنة وتحوّل إلى لِصّ، وصار بعدها جُزءًا من تقاليد المسرح الهنديّ وكلّ البلاد التي تأثّرت بهذا المسرح.

في الصين، نَجد المُهرِّج في أوبرا بكين* حيث يُصنَّف ضِمن الشخصيّات الوَضيعة نسبة إلى الشخصيّات الأخرى الرفيعة، ويُسمّى الوجه الصغير المُلوَّن Petit visage peint لأنّ المُمثِّل الذي يُؤدّي هذا الدَّور يَطلي وجهه ببُقع بيضاء أو دائريّة، وهو يُؤدّي شخصيّة غَبيّة أو خبيثة دون أن تكون بالضَّرورة مُضحِكة.

في العالَم العربيّ يَكثر ذِكر المُهرِّجين والمُقلِّدين والمُمثِّلين والظُّرفاء في المخطوطات العربيّة وفي كتب التُّراث، ونَستدِلّ منها أنّ شخصيّات مِثل النديم والمُحبِّظ والأحمق والمُغفَّل كانت شخصيّات مُحبَّبة شعبيًّا وتَقترِب من المُهرِّج. بالمُقابِل عَرفت أشكال الفُرْجة الشَّعبيّة وجود المُهرِّج بشكله الصريح، فقد عُرف في مصر مُهرِّج فرق الغوازي الذي كان يَصبَغ وجهه بالدقيق أو الكلس ويَحمِل «الفرقلة»، وهي سوط من الحبال المضفورة يُفرقع بها مُثيرًا الضَّحِك، أو يشير بمِقبَضها الطويل المصنوع من الخشب إشارات جِنسيّة فاضحة. كان هذا المُهرِّج يُعلِّق على الحِوار* بأسلوب هَزليّ ويُقدِّم فصولًا تمثيليّة مُضحِكة بين فِقرات عَرْض الغوازي، وهي من فِرَق التمثيل الارتجاليّ التي كانت تُقدِّم شخصيّات نَمَطيّة تُبالِغ في إضحاك الجُمهور عن طريق النقد والنكات البذيئة. وقد أطلق الفلّاحون المصريّون على المُهرِّج اسْم أبو عجّور، وقد يَكون في هذه التسمية رَمزًا جِنسيًّا. عُرفت أيضًا في مصر شخصيّة علي كاكا، وهو مُهرِّج يَضع على وَسطه حزامًا تتدلّى منه قِطعة تُشبه القضيب، وكان هذا المنظر يُثير الضَّحِك. وهذه الشخصيّة تُشبه الأراغوز* في بعض ملامحها. ويَرى الناقد المصريّ علي الراعي في كتابه «الكوميديا المرتجلة» أنّ التهريج الذي كان يَقوم به المُمثِّلون الجوّالون في الأعراس وحفلات الخِتان والزار هو الشكل الأسبق للأداء* المسرحيّ عند العرب، وأنّ شكل أداء المُمثِّلين/المُهرِّجين كان مُستمَدًّا على الأغلب من الكوميديا ديللارته*.

في يومنا هذا، وضِمن حركة العودة إلى التُّراث لتنضير المسرح العربيّ، تَمّ استخدام شخصيّات شَعبيّة لها نَفْس الطابَع التهريجيّ الذي يَسمح بإعطاء الوجه الآخر للحقيقة منها الفرفور ومنها شخصيّة أبو حسن المُغفَّل وأشعب وجحا وبهلول القرية، بالإضافة إلى تنويعات أخرى مُعاصِرة مِثل السكّير والشّحاذ والحَرامي، وشخصيّة الأخوَت (الأبله بالعاميّة اللبنانيّة) التي ابتدعها اللبنانيّ نبيه أبو الحسن وبنى عليها مسرحيّات تَحمِل عناوين مِثل «أخوت لبنان» ١٩٧٨، «أخوت بالعربيّ» ١٩٧٩، «أخوت دوليّ» ١٩٨٠ وغيرها، وثُنائيّ سبع ومخّول في مسرح الأخوين رحباني في لبنان.

أمّا في الغرب فيُمكن أن نَعتبر أنّ أصول المُهرِّج تعود إلى المُمثِّلين الإيمائيّين اليونانيّين والرومانيّين (انظر الإيماء) وإلى تقاليد الكوميديا* الرومانيّة التي عُرفت فيها شخصيّة العبد أو الطُّفيليّ) ومنها انتقلت إلى الكوميديا الإيطاليّة.

كذلك يُمكن أن نَجد أصول المُهرِّج في القرون الوسطى في الاحتفالات الشَّعبيّة كالكرنفال* وعُروض الحَماقات* وفي عيد المَجانين Fête des fous حيث كانت الطقوس الدينيّة تُقدَّم بطابَع تَهكُّميّ، ويَتِمّ فيها التنكُّر بشكل شخصيّات مُضحِكة، وهذا هو سبب التداخُل في المسرح الغربيّ بين شخصيّة المُهرِّج وشخصيّة المَجنون.

هناك أصول أخرى للمُهرِّج نَجدها في أشكال الفُرجة* المسرحيّة في الهواء الطَّلْق في القرون الوسطى حيث كان المُمثِّلون المَعروفون باسْم Bateleurs و Baladins، وهم غالبًا من فئة المُمثِّلين الجوّالين *Jongleurs*، يُؤدّون فِقْرات فيها مَهارة وإضحاك. وقد دخلت هذه المَهارات تدريجيًّا على المسرح في القرون الوسطى وعصر النهضة من خِلال الفواصل* التي كانت تُقدَّم ضِمن المسرحيّات أو بشكل مُستقِلّ: ففي فرنسا نَجد شخصيّة الفَلّاح وراعي الغنم الساذَج وشخصيّة الأحمق في الفارْس* (المَهْزلة) ثُمّ في الكوميديا لاحقًا. وفي إيطاليا هناك كلّ الشخصيّات النَّمطيّة* المُضحِكة في الكوميديا ديللارته* مِثل أرلكان وبريغيللا وبانتالوني إلخ. وفي إنجلترا نَجد شخصيّات مِثل المهبول Jester والجوكر Joker الذي يُلقي النُّكات. وفي إسبانيا نَجد شخصيّة المُهرِّج Bobo، والراعي Pastor ومنهما انبثقت شخصيّة المُغامِر الأفّاق Picaro، وشخصيّة الخادم المُضحِك «رشيق» Gracioso، وكلّ الخدم والأتباع في المسرح والأدب الإسبانيّين مثل سانشو بانشا Sancho Pancha خادم دون كيشوت (انظر الخادم/ الخادمة).

في ألمانيا هناك شخصيّات نَمَطيّة مُضحِكة مِثل شخصيّة Raf Haf Snaf التي عُرفت في المسرح الشَّعبيّ وأدخلها المُؤلِّف الألمانيّ ولفغانغ غوته W. Gœthe (١٧٤٩-١٨٣٢) على مسرحيّاته لاحقًا، وشخصيّة Schamptasch و Hans Wurst (حنّا نقانق) التي أفرَزتْ في فرنسا شخصيّات مُماثِلة تَحمِل نفس الأسماء بعد ترجمتها إلى الفرنسيّة مِثل Jean Potage (حنّا شوربة) وJean Farine (حنّا طحين) إلى جانب شخصيّة بييرو Pierrot المُستمَدّة من الكوميديا ديللارته. والقاسم المُشترَك لهذه الشخصيّات المُتنوِّعة هو الإضحاك من خِلال المُبالَغة في الأداء* بالحركة* أو بالكلام، أو من خِلال إبراز صِفات مُعيَّنة مِثل السذاجة والبَلاهة والغَباء.

ضِمن هذا التنوُّع يُشكِّل المُهرِّج الشكسبيريّ حالة خاصّة. فهو يَظهر في بعض المسرحيّات على شكل مجنون يَلعب دَور نديم المَلِك Bouffon. ويُعتبر خطابه مُحاكاة تهكُّميّة* لخِطاب البَطَل*، وهذا ما يَجعل منه شخصيّة مُتكامِلة لها نصّها الخاصّ. كما أنّ وجوده إلى جانبِ صاحب السُّلطة، أي المَلِك، يَسمح بإدخال مُعادِل ساخر للسُّلطة السياسيّة على مُستوى الكلام. وأفضل مِثال على المُهرِّج الشكسبيريّ شخصيّة المَجنون في مسرحيّة «الملك لير» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦).

كذلك غالبًا ما يَكون المُهرِّج أو المجنون أو الخادم نقيض البَطَل. فهو جَبان وثَرثار لا يَكتُم سِرًّا، وهو مُخلِص لسيّده بشكل عامّ، لكنّه في بعض الأحيان يُمكن أن يُشترى بسهولة. وهو غبيّ أو يَدّعي الغباء، لكنّ بَلاهته تُخفي نوعًا من الحِكمة الخاصّة التي تُظهر العالَم بالمقلوب. بالإضافة إلى ذلك فإنّه يُشكِّل مع سيّده ضِمن الحدث وَحدة دراميّة تَقوم على التناقض، ممّا يؤدّي إلى خَرْق وَحدة الطابَع في المسرحيّة، وإلى خلط الجِدِّيّ والرفيع* بالوضيع والغروتسك*، وهذا ما نَجده في ثُنائيّ دون

جوان وخادمه كاتالينون في مسرحيّة الإسباني تيرسو دي مولينا T. de Molina (١٥٨٣-١٦٨٤) وفي الثُّنائيّات التي يُشكِّلها الخدم (أرلكان أو بريغيللا أو بوليشينيل) مع السيِّد الذي يَخدمونه في مسرحيّات الكوميديا ديللارته في إيطاليا، والفرفور مع سيّده، وقفة مع علي جناح التبريزي في المسرحيّات المصرية.

مُهرِّج السيرك:

أوّل إشارة لمُهرِّج السيرك وردت عام ١٨١٦ في فرنسا في كتاب صغير عن سيرك فرانكوني، وتشير إلى خَيّال مُضحِك اسْمه السيّد كلون Monsieur Claune.

ومن المعروف أنّ أشهر الذين أسّسوا فنّ التهريج في السيرك في أوروبا كانوا من أصل إيطاليّ لكنّهم لم يَشتهروا في بلدهم، فسافروا إلى فرنسا حيث عَمِلوا في مَسارح الأسواق* ومنها انتقلوا إلى إنجلترا. من أهمّ هؤلاء المُمثِّل الإيطاليّ جيوسيبه غريمالدي G. Grimaldi (١٧١٣-١٧٨٨) الذي طَوّر أساليب المُهرِّج في إنجلترا عام ١٧٥٠ وابتكر لازي* خاصّ به يَقوم على التعامل مع الأكسسوار* والملابس كأدوات في أدائه المُضحِك.

في فرنسا يُعتبر جان باتيست أوريول J.B. Auriol (١٨٠٦-١٨٨١)، وهو من عائلة تنتمي إلى عالم السيرك، أهمّ من طَوّر هذا النوع من الأداء ما بين ١٨٠٦ و١٨٨١. وقد عُرف أوريول بِلِباسه الخاصّ المُستوحى من لِباس المُهرِّج الإنجليزي، وهو بنطال ضيِّق وبلوزة واسعة وقُبّعة خاصّة عليها ريش. وهو أوّل من أدّى فاصلًا خاصًّا بالمُهرِّج بين فِقرتين في السيرك. وقد تَميّز بمُستوى أدائه وقُدرته على الإضحاك واشتُهر باسْم Auguste. وتَعود إلى أوريول مَيْزة إدخال الإضحاك اللفظيّ على فِقرات المُهرِّجين في السيرك من خِلال المونولوغ* المُضحِك.

في حوالي ١٨٦٠، ومع انحسار عُروض البانتوميم أي الأداء الايمائيّ الصامت (انظر الإيماء)، انتقل العاملون في هذه العُروض إلى السيرك وقدَّموا فِقرات تهريجيّة من البانتوميم بعضها ناطق وبعضها الآخر إيمائيّ لا يَعتمد الكلام. وبهذا انفصل مُهرِّج السيرك نهائيًّا عن مُهرِّج المسرح. وقد سمح انتشار السيرك في العالَم لمُهرِّجي المَسارح الإنجليزيّة أن يَجدوا عملًا في فِرَق السيرك في أوروبا، وصاروا يَعتمدون الإضحاك الكلاميّ بلغة البلد التي يعملون فيها مُستفيدين من اختلاف اللَّفظ واللَّهجة في توليد الإضحاك، وبذلك استعادوا نفس نَمَط الإضحاك الذي كان يُؤدّيه الإيطاليّون في مَسارح الأسواق حين أُطلق عليهم اسْم المُهرِّجين الشكسبيريّين. لكنّ تراجُع شَعبيّتهم في أوروبا لاحقًا دَفعهم إلى الهُجرة إلى أمريكا اللّاتينيّة وخاصّة المكسيك حيث أقلموا تقاليدهم مع شخصيّة الرشيق غراسيوزو الإسبانيّة، وصار المُهرِّج يُقدِّم فِقرات البرنامج على شكل شِعر أو على شكل مَزحات فيها لَعِب بالألفاظ مِثل المُهرِّج شيستوزو Chistoso (المزوح).

أدّى هذا التطوُّر إلى إدخال الإضحاك من خِلال المواقف والطِّباع والكلام على تقاليد التهريج في السيرك بعد أن كان الأداء الحركيّ فيه هو الأساس، فانحسرت بذلك تقاليد المُهرِّج الإنجليزيّ واستعاد مُهرِّج السيرك التقاليد الإيطاليّة واللّاتينيّة التي انبثق منها. هناك أيضًا في السيرك ما يُعرَف بالمُهرِّجين الموسيقيّين Clowns musicaux، لأنّ أداءهم كان مُحاكاة تهكُّميّة للعزف الجِدّيّ (عزف الكمان من فوق

سُلَّم أو بالمقلوب). فيما بعد صار استخدام الآلات الموسيقيّة والأجراس وأدوات المَطبخ جُزءًا من الإضحاك، كما أنّ هذه الفِقرات الموسيقيّة التهريجيّة دخلت على عُروض الميوزيك هول*.

هناك أيضًا ما كان يُسمّى بالمُهرِّج السياسيّ في روسيا القيصريّة، وهو تقليد طَوّره مُهرِّج السيرك الروسيّ دورو W. Durow الذي كان يَقوم بإلقاء الخِطابات المُسلِّية التي يَتعرَّض فيها للوضع السياسيّ في البلاد.

بعد الحرب العالميّة الأولى صار المُهرِّج في السيرك عَريفًا للحفلة يُقدِّم الفِقرات المُتنوِّعة، بل إنّه صار بشكل من الأشكال مسؤولًا عن إعداد هذه الفِقرات وانتقائها، وبذلك اكتسبت شخصيّة المُهرِّج سُلطة وقوّة لم تكن لها في الماضي.

من جانب آخر، دخلت تعديلات كبيرة على أداء ولِباس المُهرِّج فابتعد عن لباس البهلوان الفقيرْ والمُعدَم، وصار يَرتدي ألبسة برّاقة تثير إعجاب المُتفرِّجين. كما تَطوّر أداؤه باتّجاه واقعيّة وجِدِّيّة أكبر، وتَنوّع هامش المواضيع التي يَتطرّق إليها. كذلك عَرَف السيرك تقليدًا جديدًا هو تشكيل الثُّنائيّات والثُّلاثيّات من المُهرِّجين اعتمادًا على مبدإ التجانُس أو التناقُض (قصير/ طويل، غبيّ/ذكيّ إلخ) وهذا ما استثمرته السينما التي طَرحت ثُنائيّات مُتناقِضة مِثل لوريل وهاردي، وأبوت وكاستيللو وغيرهم. جدير بالذِّكر أنّ السينما منذ بِداياتها الصامتة أفرَزتْ شخصيّات نَمَطيّة يُمكن أن تَندرج بتركيبتها وشكل أدائها ضِمن إطار المُهرِّج، ومن أهمّ هذه الشخصيّات تلك التي ابتدعها المُمثِّل شارلي شابلن Ch. Chaplin.

في يومنا هذا نَلحَظ عودة إلى تقاليد المُهرِّج في المسرح الغربيّ لتنضيره بعناصر من الفُرجة الشَّعبيّة. كما أنّ تِقنيّات المُهرِّج وشكل أدائه اعتُبرت نموذجًا تُستقى منه بعض تمارين اللُّيونة والتعبير الجسديّ في مناهج إعداد المُمثِّل*.

انظر: السيرْك، الإيماء، المُضحِك.

■ المِهْرَجان **Festival**

Festival

كلمة مِهرجان فارسية منحوتة من مِهر التي تعني مَحبّة، وجان التي تعني الروح، وكانت تُستعمل بمعنى الاحتفال العظيم أو العيد لَدى الفرس. أما كلمة Festival فهي إنجليزيّة مأخوذة من اللّاتينيّة Festa التي تعني العيد.

والمِهرجان بمعناه الحديث هو صيغة لتجمُّعات فنِّيّة وثقافيّة ولاحتفالات مسرحيّة تَجد أصولها في التقاليد الاحتفاليّة العَفويّة التي كانت تُرافق الأعياد في الماضي. لكنّ المِهرجان يَختلِف عن الأعياد والاحتفالات التي تُقام فيها في كَونه صِيغة مُبرمَجة يُخطَّط لها مُسبَقًا من خِلال سياسة ثقافيّة مُحدَّدة، وهذا يُخفِّف من الطابَع العَفويّ الذي يأخذه العيد *La Fête* عادة. لكنّ ذلك لا ينفي توجُّه المِهرجانات الفنِّيّة اليوم نحو استعادة الطابَع الشَّعبيّ والعَفويّ من خِلال تَبنّيها للتقاليد الشَّعبيّة للمدينة التي تُقام فيها.

والمِهرجان اليوم مناسبة تُشكِّل حدثًا ثقافيًا مُتكرِّرًا (كل عام أو عامين) يُقام في موعد ثابت وله امتداد زمنيّ مُحدَّد ومكان مُخصَّص يَتِمّ اختياره بِناء على حجم الفعاليّات فيه (صالة واحدة أو عِدّة صالات أو المدينة بِأكملها).

جرت العادة أن تُشرِف على المِهرجان لجنة تنظيميّة تُحدِّد له سياسة تَكون عادة مُرتبِطة بالتوجُّه الثقافيّ والسياسيّ للبلد الذي يُقام فيه. كما أنّه يُموَّل من الحكومات أو البلديّات أو الشَّرِكات الصِّناعيّة الكُبرى (وهذه صيغة حديثة

جدًّا) و من المؤسّسات الثقافيّة العالَميّة.

والمِهرجان كصِيغة لقاء وتبادُل ثقافيّين يَفترض استضافة فِرَق زائرة بالإضافة إلى العُروض المَحليّة. كما أنّه يكون مُناسبة لنَدوات ومَعارض وحَفلات وعُروض أفلام سينمائيّة تُقام على هامشه، بالإضافة إلى صدور مَطبوعات تُعرِّف بما يُقدَّم فيه.

في بعض الأحيان تُخصَّص المِهرجانات جوائز لأفضل العُروض، وفي هذه الحالة تُشكَّل لِجان تحكيم تَضمّ مُختصّين معروفين.

يُمكن أن يُنظَّم المِهرجان تحت شعار مُحدَّد («نحو مسرح شَعبيّ» مثلًا) أو تيمة مُحدَّدة («التجريب»، «الرقص والمسرح» إلخ)، كما يُمكن أن يأخذ صِبغة فعاليّة مُعيَّنة (مسرح جامعيّ، مسرح الشباب)، أو أن يَرتبط باسم كاتب أو مُخرِج مسرحيّ مُحدَّد (مِهرجان شكسبير في إنجلترا).

تَعود أوّل فكرة لإقامة مِهرجان مسرحيّ إلى عام ١٨٥٤ في ألمانيا حيث قام مدير مسرح البلاد في ميونيخ دينغلشتدت Dingelstedt (١٨١٤-١٨٨١) بجَمْع ثلاثين من أفضل المُمثِّلين في ألمانيا ليُقدِّموا عُروضًا لموسم يَدوم شهرين على مسرح شُيِّد خِصّيصًا لهذه المُناسبة، ودعا لحضوره الصّحفيّين الأوروبيّين والأمراء الألمان. ومع أنّ المشروع لم يَتِمّ بسبب انتشار وَباء الكوليرا في حينه، إلّا أنّ الصِّيغة انتشرت سريعًا فيما بعد. أمّا أقدم الصِّيَغ الفعليّة للمِهرجانات المسرحيّة في الغرب فهي تجرِبة الفرنسيّ موريس پوتيشير M. Pottecher (١٨٦٧-٩٦٠) الذي أسّس مسرح الشعب في مِنطقة الڤوج في فرنسا عام ١٨٩٥ وأقام تظاهُرة دَوريّة فيه ما تزال حَيّة حتى اليوم.

في ١٩٢٦ طرح الفرنسيّ فيرمان جيميه Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) أوّل فكرة لتحقيق التعاون بين رجال المسرح في العالَم من خِلال مِهرجان مسرحيّ. فقد دعا في هذه المُناسبة إلى تأسيس الجمعيّة العالميّة للمسرح، وهو ما تَحقّق في عام ١٩٤٨ تحت اسْم المَعهد الدوليّ للمسرح ITI.

في عام ١٩٤٧ تأسّس مِهرجان إدنبره في إنجلترا ومِهرجان أڤينيون في فرنسا. ويَعود الفضل في إقامة هذا الأخير إلى جهود الفرنسيّ جان ڤيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١) الذي جعله من أهمّ المِهرجانات المسرحيّة في العالَم.

تزامَن انتشار المِهرجانات المسرحيّة مع التوجُّه العالميّ نحو الابتعاد عن مركزيّة الثقافة ومع تأسيس المَراكز الدراميّة والثقافيّة في المُدن الصغيرة في دول أوروبا والعالَم، وذلك بعد الحرب العالميّة الثانية. وقد صارت أغلب الدول والمُدن تسعى لأن تَكون لها مِهرجاناتها الخاصّة. ففي فرنسا مثلًا وصل عدد المِهرجانات في عام ١٩٨٩ إلى ٥٠٠ مِهرجان منها ٥١ مِهرجانًا مسرحيًّا بحتًا و٣٣ مهرجانًا مُتعدِّد التوجُّه. بعد عام ١٩٦٨ صار هناك توجُّه نحو مَزيد من التخصُّص وظهرت صِيغة تقديم عُروض على هامش الفَعاليّات الرسميّة للمِهرجان Off. وقد أخذت هذه الصِّيغة أهمّيّة كبيرة بسبب الطابَع التجريبيّ لهذه العُروض ممّا جعلها تَطغى أحيانًا على العُروض الرسميّة التي تُقوم اللِّجان بانتقائها. في كثير من الأحيان تأخذ المِهرجانات طابَعًا ثقافيًّا وسياحيًّا في نَفْس الوقت لأنّها تَكون مُناسبة لتنشيط الحياة الاقتصاديّة للمدينة التي يُقام فيها.

في العالَم العربيّ انتشرت صِيغة المِهرجانات المسرحيّة أيضًا، وأولّ مِهرجان قُدِّمت فيه عُروض مسرحيّة هو مِهرجان بعلبكّ في لبنان عام

١٩٢٢. أمّا أوّل مِهرجان مُخصَّص للمَسرح فهو المِهرجان الذي أقامته نِقابة الفنّانين في سورية في أيار ١٩٦٩ تحت اسْم مِهرجان دمشق للفنون المسرحيّة. وقد كان هذا المِهرجان مُناسبة لظهور تجارِب مسرحيّة جديدة وأفكار جديدة حول المسرح ودَوره. وقد أصبح هذا المِهرجان تقليدًا سنويًّا وتوسَّع ليشمُل إضافة إلى الفِرَق العربيّة بعض الفِرَق الأجنبيّة. بعد ذلك تتالى تأسيس المِهرجانات المسرحيّة العربيّة السنويّة، أو التي تُقام كلّ سنتين مرّة، نَذكُر منها مِهرجان القاهرة ثُمّ مِهرجان القاهرة التجريبيّ في مصر ومِهرجان قرطاج ومِهرجان الحمّامات في تونس.

هناك أيضًا الكثير من المِهرجانات المُتنوّعة التوجُّه التي تُقام لإحياء وتنشيط السياحة في المناطق الأثريّة، وتحتوي على بعض العُروض المسرحيّة، نَذكر منها مِهرجان بعلبكّ في لبنان وبُصرى في سورية وجَرَش في الأردن ومِهرجان قلعة الأُخيضر الإسلاميّة في العراق، ولكلّ منها طابَعه الخاصّ.

■ **المُؤثِّرات السَّمعِيّة** **Sound effects**

Effets Sonores/Bruitage

مُصطَلح يُستعمل في مَجال المسرح والسينما والدراما الإذاعيّة* والدراما التلفزيونيّة* للدّلالة على الوسائل السَّمعيّة المُستخدَمَة لإصدار الأصوات التي يَتطلَّبها العَرْض. وهي في المَجال التِّقنيّ المُعادِل السمعيّ للإضاءة* التي تُساهم في خَلْق المُؤثِّرات البَصَريّة في العَرْض. يُمكن في كثير من الأحيان أن تأخذ المُؤثِّرات السمعيّة منحى موسيقيًّا بحتًا فيُطلق عليها عندئذ اسْم موسيقى العَرْض أو الموسيقى التصويريّة (انظر الموسيقى والمسرح).

عُرف استخدام المُؤثِّرات السمعيّة منذ القِدَم. فقد كان هناك مُختصّون بتنفيذها في المسرح اليونانيّ القديم. كذلك فإنّ القِناع* الذي يَضعه المُمثِّل كان وسيلة لتضخيم الصوت. وفي المسرح الشرقيّ* التقليديّ، وعلى الأخصّ في مسرح النو* اليابانيّ، كانت تُستعمَل تِقنيّات خاصّة لإبراز الصوت وتضخيمه. فقد درجت العادة على وضع آنِيَة خَزَفيّة تحت الخشبة* تُعطي رنينًا وصدى لصوت المُمثِّلين والآلات الموسيقيّة.

في المسرح المُعاصِر يُعتبَر إعداد وتنفيذ المُؤثِّرات السمعيّة اختصاصًا مُستقلًّا له بُعد تِقنيّ ودراماتورجيّ.

يُمكن تحقيق المُؤثِّرات السمعيّة في المسرح بالوسائل التالية:

- إصدار الأصوات الحَيّة المطلوبة في الكواليس* (جرس يَرِنّ، صوت أشخاص يتحدّثون إلخ). وفي حال كان من الصعب تحقيق ذلك، يَتِمّ تقليد الضَجّة المَطلوبة من خِلال إصدار ضَجّة تُشبهها (تحريك صَفيحة
- مَعدِنيّة لإصدار صوت الرَّعْد، خشخشة أوراق للإيحاء بصوت حريق إلخ).
- تسجيل الأصوات على شريط وَبثّه أثناء العَرْض (صوت قِطار يَمرّ)، أو الإيحاء بها من خِلال مُونتاج مُعيَّن يَتِمّ داخل الستوديو (صوت قَصف جَوّيّ لمدينة من خلال تراكُب صوت إقلاع طائرة مع صوت انفجارات إلخ). وقد ساهمت التِّقنيّات الحديثة اليوم في تحسين نوعية الأصوات المُسجَّلة وتعديل طابَعها الصوتيّ بحيث تتأقلم مع الحدث والديكور*.

وظائف المُؤثِّرات السمعيّة:

١ – وظيفة دراميّة: يُمكن للمؤثّرات السمعيّة أن

تَلعب دَورًا إبلاغيًّا يُعلِم بمكان الحدث وزمانه (ضجيج شارع في مدينة في النهار)، وبمَجرى الأحداث على الخشبة أو خارجها (صوت طَلقة مُسدَّس في الكواليس تُعلِم بموت الشخصيّة). وهذه الوظيفة أساسيّة في التمثيليّة الإذاعيّة حيث يَغيب الجانب المَرئيّ تمامًا. كذلك يُمكن أن تُستخدم المُؤثِّرات السمعيّة في التقطيع* بدلًا عن إسدال السِّتارة* أو الظُّلمة بين المَشاهد، وغيرها من العناصر المَرئيّة، بالإضافة إلى دَورها في إبراز المَفاصل الرئيسيّة للحدث إلى جانب الإضاءة أو في غيابها. من جانب آخر فإنّ استخدام المُؤثِّرات السمعيّة يُمكن أن يَلعب دَورًا أساسيًّا في تشكيل سينوغرافيا* العَرْض لأنّ هذه المُؤثِّرات يُمكن أن تُوسِّع الفضاء* الدراميّ إلى ما هو أبعد من الخشبة. وممّا لا شكّ فيه أن توزيع المُؤثِّرات السمعيّة في قاعة العَرْض وتنفيذها وربطها بالصورة المَرئيّة أو بالنصّ هو الذي يَتحكّم بالنوعيّة الجَماليّة للمَشهد. لذلك نَلحَظ في يومنا هذا التوجُّه لتحقيق تَعاون كامل بين مُهندس الصوت ومُهندس الإضاءة والمُخرِج* للتوصُّل إلى التأثير الجَماليّ المطلوب.

٢ - وظيفة تعبيريّة: يُمكن للمُؤثِّرات السمعيّة أن تَدعم جَوّ المسرحيّة المَرئيّ أو تَكون بديلًا عنه، وفي هذه الحالة تُصبح نوعًا من الديكور السمعيّ *Décor sonore* يَدعم جَماليّة العَرْض كخِيار إخراجيّ. كما يُمكن أن تُعمِّق الطابَع المأساويّ* أو المُضحِك* أو الشاعريّ للحدث من خِلال خَلْق جَوّ ترقُّب وقَلَق أو جوّ غُموض أو جوّ فَرَح إلخ. والمُؤثِّرات السمعيّة مِثل بَقيّة عناصر العَرْض يُمكن أن تَتحقّق بأسلوب واقعيّ يَدعم ويُتمم واقعيّة الصورة على الخشبة، ويَرمي إلى تحقيق الإيهام* بواقع ما (صوت المَطَر يوحي بطَقس عاصف، مرور سيّارات يوحي بالمدينة أو بشارع مُزدحِم). كما يُمكن خَلْق عَلاقة ما غير مُتوقَّعة بين صوت ما ومَشاعر مُعيَّنة (صوت مُحرِّكات طائرة يوحي بتلوُّنات مَشاعر الشخصيّات أو ضَرَبات مِطرقة للتأكيد على حالة الإرهاق).

في نَفْس المَنحى تمامًا يُمكن أن تُعتبَر لحظات الصمت* من المُؤثِّرات السمعيّة الهامّة دراميًّا وتعبيريًّا (في السيرك* عندما تصمت الموسيقى الصاخبة فجأة تَخلُق جَوّ تَرقُّب وعلى الأخصّ عند تقديم الفِقرات البهلوانيّة الخَطِرة).

يَميل بعض المُخرِجين إلى جعل المُؤثِّرات السمعيّة جُزءًا هامًّا من العَرْض، وهذا ما نَجده بشكل واضح في عُروض المُخرِج الأمريكيّ روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-) والفرنسيّ باتريس شيرو P. Chereau (١٩٤٤-)، كما أنّ الاستغناء عن المُؤثِّرات السمعيّة تمامًا في العَرْض المسرحيّ هو خِيار إخراجيّ.

انظر: الإضاءة.

■ الموسيقى والمَسْرَح Music and Theatre
Musique et Théâtre

تلازمت الموسيقى مع المسرح تاريخيًّا في الشرق والغرب خاصّة وأنّ المسرح منذ نشأته ارتبط بالموسيقى والغِناء والضَّرَبات الإيقاعيّة. وقد اختلف الدَّور الذي تَلعبه الموسيقى في العَرْض باختلاف الجَماليّات السائدة عَبر التاريخ وبتطوُّر الذائقة العامّة، فكانت تارة عُنصرًا عُضويًّا يُعطي العَرْض إيقاعه، وتارة عُنصرًا مُرافِقًا له وظيفة جَماليّة، وتارة عُنصرًا دراميًّا يَلعب دَورًا في تشكيل المعنى.

ففي المسرح الشرقيّ* التقليديّ تُشكِّل

الموسيقى والغِناء جُزءًا هامًّا من العَرْض وتتواجد فرقة العازفين على الخشبة* مع المُمثّلين، بالإضافة إلى وجود فرقة من المُنشِدين أحيانًا تُرافق الأداء* بالسَّرْد* المُغنّى.

في المسرح اليونانيّ، كانت الموسيقى جُزءًا أساسيًّا من العَرْض المسرحيّ الذي كان غِنائيًّا يَرتبط بعَروض الشِّعر، ويَترافق بعزفٍ مُصاحِبٍ على الناي أو القيثارة. كذلك كان النصّ المسرحيّ يَقوم على التناوُب بين مَقاطع الجوقة* المُغنّاة وبين المقاطع الحِواريّة الموزونة.

كان المسرح الرومانيّ مسرحًا مُغنّى، وكانت المسرحيّة تُكتَب بالتَعاون مع مُؤلِّف موسيقيّ يُذكَر اسْمه في رأس المَخطوطة، وكان العَرْض المسرحيّ يَفترِض وجود موسيقيّين ومُغنّين على المِنصّة. في أواخر الأمبراطوريّة الرومانيّة شَغلت الموسيقى حَيِّزًا كبيرًا في العَرْض المسرحيّ وكان الموسيقيّون يَتواجدون في الكواليس* أو على الخشبة* أو في فُتحة الأوركسترا. وقد استمرّ وجود الفُتحة المُخصّصة للموسيقيّين (الأوركسترا) في العَمارة المسرحيّة* حتّى القرن التاسع عشر.

اعتبارًا من القرن السادس عشر، استقلّ المسرح عن الموسيقى والغِناء وأخذ طابَعًا كلاميًّا مع تزايُد أهمّيّة النصّ المكتوب، في حين ظهر المسرح الغِنائيّ* مع وِلادة الأوبرا* التي تكون الموسيقى والغِناء فيها أهمّ من العَرْض المسرحيّ نفسه. وقد تَبلوَر هذا الدَّور مع ظُهور أنواع أخرى مِثل الأوبريت* والأوبرا المُضحِكة* والكوميديا الموسيقيّة* والميلودراما* عند نشأتها وغيرها.

والواقع أنّ الموسيقى لم تَنتفِ تمامًا في العُروض المسرحيّة في الغرب، وقد عرفت اعتبارًا من نهاية القرن التاسع عشر انطلاقة جديدة مع تطوُّر تِقنيّات الصوت والمُؤثِّرات السمعيّة*، ومع دعوة الألمانيّ ريتشارد ڤاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) إلى تحقيق اجتماع الفنون *Gesamtkunstwerk* في العَرْض الشامل.

من العوامل التي لعبت دَورها في تطوُّر دور الموسيقى في العَرْض المسرحيّ أيضًا التوجُّه الذي ظهر في تلك الفترة للخَلاص من سيطرة النصّ والكلمة، وأهمّ من يُمثِّل هذا التوجُّه الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) الذي دعا إلى استبدال الكلام بوسائل تعبير تُعيد للمسرح طابَعه الطقسيّ مِثل الصُّراخ والضَرَبات الإيقاعيّة. كذلك فإنّ دَور الموسيقى في العَرْض كان من اهتمامات بعض المسرحيّين الذين أعادوا النظر بكافّة وسائل التعبير في المسرح ومن بينها الموسيقى. استمرّ هذا التطوُّر ليَتتوّج بإعادة النظر بمفهوم العَرْض كفُرجة سَمعيّة وبَصريّة ممّا أدّى إلى ظهور نوع من العُروض المسرحيّة تكون العناصر السّمعيّة فيها عُنصرًا دراميًّا أساسيًّا، بل وقد ظهر نوع جديد أُطلق عليه اسْم المسرح الموسيقيّ* تَلعب فيه الموسيقى دَور التعبير الدراميّ. من ناحية أخرى صار يُنظَر إلى عزف الموسيقى كأداء يَحمِل شيئًا من المسرحة* عندما يُقدَّم على شكل عَرْض، فالحفلات الموسيقيّة تتطلّب إخراجًا مُعيَّنًا وتتحوَّل إلى مَشهد يَقترِب من المَشهد المسرحيّ، كما أنّ حَفَلات الروك أند رول وفِرَق المُغنّين تَحمِل كلّ مُقوِّمات الفُرْجة *Le Spectaculaire*.

جدير بالذِّكر أنّ تطوُّر وسائل الاتصال والتوجُّه الحديث للربط بين ما هو سَمعيّ بما هو بَصريّ أدّى إلى ظهور فنون جديدة مِثل الڤيديو كليب *Video Clip* الذي يَقوم على مُرافقة الأغاني بمَشاهد تصويريّة تلفزيونيّة لها

بُعد دراميّ.

وَظيفَة الموسيقى في المَسْرَح:

جرت العادة أن تكون الموسيقى المُستخدَمة في العَرْض المسرحيّ مأخوذة من أعمال معروفة أو تُؤلَّف خِصّيصًا للعَرْض المسرحيّ، كما يُمكن أن تكون موسيقى حَيّة تُعزَف أو تُغنّى غناء أثناء العَرْض، أو مُسجَّلة (مُؤثِّرات سمعيّة، موسيقى غِناء).

وفي كلّ الأحوال يُمكن أن تأخذ الموسيقى الوظائف التالية في العَرْض المسرحيّ:

- وظيفة تمهيديّة تأطيريّة عندما تُستخدَم الموسيقى في افتتاح العَرْض أو في خِتامه، كما في افتتاحيّة «إيغموند» لبيتهوفن Beethoven التي ألَّفها عام ١٨١٠ لمسرحيّة الألمانيّ ولفغانغ غوتة W. Gœthe (١٧٤٩-١٨٣٢) التي تَحمِل نَفْس الاسْم. وغالبًا ما تكون الموسيقى في هذه الحال مُختارة من أعمال معروفة تنتمي إلى مدرسة جَماليّة مُعيَّنة (موسيقى كلاسيكيّة، رومانسيّة) تُلائم روحيّة العَرْض وجَماليّاته.
- وظيفة دراميّة تِقنيّة: تَلعب الموسيقى أحيانًا دَور تحديد إيقاع* العَرْض وإبراز مَفاصله الأساسيّة (انظر التقطيع)، أو التأكيد على موقِف دراميّ مُحدَّد أو الإعلان عنه. وفي بعض الأحيان تَكون نوعًا من الفواصل*.
- وظيفة تعبيريّة: تَكون الموسيقى في هذه الحالة مُؤلَّفة خِصّيصًا للعمل المسرحيّ وبِناء على طلب المُخرِج* بحيث تتلاءم مع قراءته الخاصّة للعَرْض (الموسيقى التي كتبها إريك ساتي E. Sattie لمسرحيّة استعراض لجان كوكتو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣). والموسيقى التعبيريّة في هذه الحال تَدخل في صميم مَضمون النصّ فتُبرز الحالات التي تَعيشها الشخصيّات، وفي بعض الأحيان تؤكِّد على الجوّ الذي يُهيمن على المسرحيّة ولذلك تُسمّى أيضًا الموسيقى التصويريّة، وقد درج استعمالها في السينما والتلفزيون. وقد اعتَبر المُخرِج كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavsky (١٨٦٣-١٩٣٨) أنّ الموسيقى التصويريّة يُمكن أن تكون نوعًا من الديكور السّمعيّ *Décor sonore*، كما أنّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) أعطى للموسيقى والأغاني دَورًا دراميًّا في تحقيق التغريب* من خلال إبراز التناقُض بين روحيّة الموسيقى ومضمون الموقِف ضِمن مبدإ فصل العناصر عن بعضها، وهذا ما لجأ إليه المُخرِج الإيطاليّ جورجيو شتريللر G. Strehler (١٩٢١-) أيضًا في عُروضه.

كذلك يُمكن أن يَكون للموسيقى التصويريّة دَورًا تعبيريًّا إرجاعيًّا لأنّها يُمكن أن توحي بمكان* مُحدَّد (موسيقى الغيتار توحي بإسبانيا)، أو تُرجع إلى زمن* مُحدَّد (موسيقى كلاسيكيّة، موسيقى رومانسيّة) أو تُرافق شخصيّة* مُحدّدة في الحدث فتُسمّى في هذه الحالة اللّازمة *Leitmotif*.

في بعض الحالات، وعلى الأخصّ في المسرح الطّقسيّ الاحتفاليّ* وبعض أشكال المسرح الشرقيّ، وفي الطقوس الصُّوفيّة (المَولَويّة) بشكل عامّ، يُمكن أن تأخذ الموسيقى دَورًا أكثر شُموليّة يربِط الاحتفال* بما هو أوسع لأنّها تُرجع إلى الإيقاع الكونيّ الذي يرمي الطّقس* إلى استعادته، فتَكون بذلك أحد العناصر الناظمة للعَرْض والمُعبِّرة عن رُوحيّته.

انظر: المسرح الموسيقيّ، المسرح الغِنائيّ، المُؤثِّرات الصوتيّة.

■ **المونودراما** **Monodrama**
Monodrame

مُصطلَح مسرحيّ يعني دراما المُمثِّل الواحد. وهو منحوت من الكلمتين اليونانيّتين Monos = وحيد و Drâma = الفعل. في بعض الأحيان يُستعمَل تعبير مُشابه هو عَرْض الشخص الواحد *One Man Show*.

أُطلقت هذه التسمية على مسرحيّات قصيرة انتشرت في ألمانيا وفي إنجلترا بين ١٧٧٥ و١٧٨٠، وكان يُؤدّيْ الأدوار فيها مُمثِّل واحد أو مُمثِّلة بالإضافة إلى عدد من الكومبارس* أو جوقة*، مع مُرافَقة الموسيقى أحيانًا.

يَقوم هذا النوع من المسرح بشكل أساسيّ على مَهارة المُمثِّل* في الأداء. فهو يَتطلَّب منه أن يَقوم بأداء عِدّة أدوار في العَرْض، وأن يَنتقل من دور إلى آخر بسرعة كبيرة، وأن يَتقمّص حالات مُتعدِّدة في أمكنة وأزمنة مُتنوِّعة، وأن يوحي بوجود شخصيّات أخرى غائبة يَتعامل معها. كذلك يَتطلَّب نوعًا خاصًّا من الإخراج* لأنّ المُهمّ في هذه العُروض هو إيجاد نِقاط ارتكاز للمُمثِّل مثل وجود أغراض لها صِفة دَلاليّة عالية تَكون البديل عن الشخصيّات الأخرى، بحيث تُصبح مُحاوَرة الغَرَض بديلًا يُستدعى من خِلاله المُحاوِر الغائب (حِوار مع لوحة أو مع قطعة ثياب أو الحديث بالهاتف). كذلك فإنّ استعمال الإضاءة* والمُؤثِّرات السمعيّة* بشكل خاصّ يَسمح بالانتقال من زمن لآخر، ومن مكان لآخر. والتلقّي في هذا النوع من العُروض له خُصوصيّة لأنّه يَتطلَّب جُهدًا لتَخيُّل ما هو غير موجود لمُتابعة الحدث، كما يَفترِض نوعًا من القَبول المُسبَق بالدخول باللُّعبة المسرحيّة كما في حالة المونولوغ*.

ولأنّ شكل العَرْض في المونودراما يَلفِت النظر لمُتابَعة أداء المُمثِّل أكثر من العناصر الأُخرى الدراميّة المُعتادَة في العَرْض المسرحيّ، تُعتبر المونودراما التعبير الأمثل عن مسرح النَّجْم، وهذا ما يُبرِّر إقبال بعض نُجوم السينما على أداء عُروض المونودراما. فقد قامت مُمثِّلة السينما الفرنسيّة إيزابيل هوبير I. Huppert عام ١٩٩٣ بتقديم مونودراما أخرجها الأميركيّ روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) وأعدّها عن رواية «أورلندو» للأميركيّة ڤيرجينيا وولف V. Woolf.

ومع أنّ المونودراما لا تتوافق مع جوهر المسرح الذي يَقوم على الحِوار* ويَفترض وجود شخصيّات مُتحاوِرة، إلّا أنّها تسمح بتحويل أيّ نصّ أدبيّ إلى عَرْض مسرحيّ (قصيدة شِعريّة، تَداعي ذكريات، قِصّة قصيرة إلخ). كما أنّها تَسمح بتقديم عُروض لا تَتطلَّب عددًا كَبيرًا من المُمثِّلين ولا تَتطلَّب نَفَقات كثيرة.

من أشهر النصوص المكتوبة لهذا النوع مسرحيّة «مَضارّ التَّبغ» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) التي أطلق عليها تسمية مونولوغ في فصل واحد، ومسرحيّة «الصوت الإنسانيّ» للفرنسيّ جان كوكتو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) وغيرهما.

انتشر هذا النوع من المسرح اليوم واعتُبر انتشاره أحيانًا مُؤشِّرًا على أزمة المسرح وعلى صُعوبة العمل داخل فرقة.

في المسرح العربيّ، شاعت عُروض المونودراما بشكل كبير حتى شَكَّلت ظاهرة بحَدّ ذاتها لكونها لا تَتطلَّب سوى مُمثِّل واحد، ولا تحتاج للعمل داخل فرقة، ولكونها تُبرز مَهارة المُمثِّل. من أشهر تلك العُروض المونودراما التي قَدَّمها في سوريا المُمثِّل الفلسطينيّ زيناتي قدسية استنادًا إلى نصوص «الزبّال» و«القيامة»

و«حال الدنيا» لممدوح عدوان، ومونودراما «الجَرَس» التي قَدَّمها اللبناني رفيق أحمد، ومونودراما «حيّ المعلم» التي كتبها وأدّاها التونسيّ محمد إدريس (١٩٤٤-) ومونودراما «رحلة العطش» و«برج النور» التي ألّفها وقدّمها المغربيّ عبد الحق الزروالي ضِمن ما أُطلق عليه اسْم المسرح الفرديّ.

انظر: المونولوغ، المونولوغ الدراميّ.

■ المونولوغ Monologue

Monologue

كلمة مونولوغ تعني كلام الشخص الواحد. وهي منحوتة من الكلمتين اليونانيّتين Mono = واحد، وLogos = الكلام، وذلك قِياسًا على Dia-Logos التي تعني الكلام بين شَخصيّتين، أي الحِوار*. وتوجَد في مُصطلَحات المسرح كلمة أُخرى تَقترب بمعناها من المونولوغ هي كلمة مُخاطَبة الذات *Soliloque*، وهي مأخوذة من اللّاتينيّة Soliloquium، وأصلها من solis = وحيد، و Loqui = يَتكلّم. في الرِّواية يُطلق على المونولوغ اسْم المونولوغ الداخليّ لأنّه تعبير بصِيغة أنا المُتكلِّم عمّا تعيشه الشخصيّة من أحداث وما تَشعُر به من أحاسيس.

تُستخدَم كلمة مونولوغ في اللغة العربيّة بلفظها الأجنبيّ، وأحيانًا تُترجَم إلى المُناجاة أو النّجوى.

يَعود تقليد المونولوغ إلى المسرح اليونانيّ والرومانيّ. وقد استمرّ في عصر النهضة حيث أفرز نوعًا مُستقِلًا هو المونولوغ الدراميّ*، كما درج استعماله في المسرح الكلاسيكيّ.

والمونولوغ شكل من أشكال الخِطاب* المسرحيّ يُمكن أن يأخذ شكل مُناجاة فرديّة مع الذات، إذ تتساءل الشخصيّة* من خِلاله عمّا تَشعُر به من مَشاعر مُتضارِبة، وتُعبِّر به عمّا في داخلها من تَمزُّق أمام ضَرورة اتّخاذ قرار ما. في هذه الحالة يَكون المونولوغ الإطار الذي يُعَبَّر به عن الصِّراع الوِجدانيّ *Dilemme*. كما يُمكن أن يأتي المونولوغ على شكل حِوار مع شخصيّة غائبة أو مع غَرَض* موجود على الخشبة يُشكِّل نُقطة ارتكاز للمُتكلِّم. كما يُمكن أن يَكون حِوارًا مُزيَّفًا لا يَفترِض ردًّا، ويَتِمّ مع شخصيّة أخرى حاضرة على الخشبة، لكن دَورها لا يَتجاوز الاستماع والموافَقة بكلمات قليلة دون تدخُّل فِعليّ أو مُناقَشة، وهذه حال المونولوغ بوجود كاتم الأسرار*. وبِشكل عام فإنّ المونولوغ يُمكن أن يكون نوعًا من السَّرْد* لوقائع لا يَعرفها المُتفرِّج، وبذلك تكون له وظيفة إبلاغيّة، وعلى الأخصّ في المُقدِّمة*. أي أنّ هذا النوع من الخِطاب يَتوجَّه فعليًّا إلى المُتفرِّج ويَكون حُجّة لإعلامه بما حصل.

يظهر المونولوغ عادة في لحظات حَرِجة من الحدث فيَلفِت الانتباه إلى حَيرة البَطَل* ويَكشف مَكنون ذاته. وغالبًا ما يُشكِّل المونولوغ وَحدة بُنيويّة مُستقِلّة، وانقطاعًا في التطوُّر الدراميّ للحدث، وتأكيدًا على المَفاصل الأساسيّة فيه، بالإضافة إلى الكثافة الشِّعريّة التي يَحملها. وهناك عدد من المونولوغات الشهيرة تُدرَّس في المَدارس كمقاطع أدبيّة مُستقِلّة عن النصّ الدراميّ. بنَفس المَنحى كان المونولوغ في العَرْض المسرحيّ وسيلة لإبراز مَهارات المُمثِّل* في الإلقاء*، وقد دَرجت العادة في القرن السابع عشر أن يَكتب الكاتب مونولوغًا لكلّ شخصيّة أساسيّة *Protagoniste* تلبية لطَلَب المُمثِّلين.

في الكوميديا* يَكون المونولوغ أحد الوسائل التي تُعرِّف المُتلقّي بالحيل التي يَتِمّ تحضيرها، كما أنّه يمكن أن يَترافق بحركات إيمائيّة تُثير

الضحك كما في مونولوغ هارباغون في مسرحيّة «البخيل» للفرنسيّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣).

لكنّ المونولوغ يَظلّ شكلًا مُصطنعًا يَتنافى مع قاعدة مُشابَهة الحقيقة* لأنّه لا وجود للمونولوغ في الحياة (عدا بعض الحالات المَرَضيّة). وقد درج استعماله في مسرح الباروك* وعلى الأخصّ مسرحيّات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، وفي المسرح الألمانيّ حيث لم يَسدّ الالتزام بالقواعد* الكلاسيكيّة*، وعلى الأخصّ في أعمال كُتّاب حركة العاصفة والاندفاع *Sturm und Drang*. أمّا في المسرح الكلاسيكيّ حيث تُشكّل قاعدة مُشابَهة الحقيقة أساسًا هامًّا، فقد قُبِل المونولوغ كعُرف من أعراف* الكِتابة، مع تفضيل استبداله بحِوار مع كاتم الأسرار. وقد انتقد الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) المونولوغ وتَبعه بعد ذلك مُنظّرو الواقعيّة* والطبيعيّة* الذين أدانوا استعماله إلّا في حالات خاصّة تُبرِّر ظهوره مِثل الحُلم والهَذَيان والإفراط في الشَّراب. أمّا المسرح الرومانسيّ فقد أفرد للمونولوغ أهمّيّة خاصّة لأنّه يُبرز الحِوار مع الذات والتغنّي بلواعج النَّفس.

استثْمر المسرح الحديث المونولوغ لغايات دراميّة لأنّه يُمكن أن يَكون مُعبِّرًا عن عُزلة الشخصيّة وعدم تواصُلها مع الآخرين. وقد تَجلّى في تحويل الحِوار إلى ما يُشبه المونولوغات المُتقاطعة، وهذا ما نَجده في مسرحيّات الألمانيّ جورج بوشنر G. Büchner (١٨١٣-١٨٣٧) وعلى الأخصّ «موت دانتون» حيث لا يَتحاور روبسبيير ودانتون وإنّما يَتكلّمان دون أن يَستمعا لبعضهما بعضًا. نَجد نفس الاستخدام للمونولوغ في المسرح التعبيريّ وعلى الأخصّ في ما يُطلَق عليه اسم دراما الأنا *Ich Drama* التي تَستنِد على حِوار لا يَستمع إليه أحد، فتُبرز عدم التواصُل بين الشخصيّات (انظر التعبيريّة). وقد استمرّ هذا التوجُّه في مسرح الحياة اليوميّة* وفي مسرح العَبَث*، وخاصّة في مسرحيّات الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) حيث يَكون المونولوغ المُفكَّك وسيلة لإظهار اضطراب الشخصيّة وهَذَيانها كما في مونولوغ لاكي في مسرحيّة «في انتِظار غودو»، أو لإظهار عدم التواصُل كما في مسرحيّة «آه لتلك الأيام الجميلة»، أو كتِقنيّة تَسمح بإظهار البُعد الفلسفيّ لعُزلة الإنسان كما في مسرحيّة «الشريط الأخير».

تُعتبر المونودراما* نوعًا مسرحيًّا يَستثمر المونولوغ كوَحدة مُتكامِلة ويَستخدمه كإطار لتقديم حِكاية ما، وهو أقرب إلى تِقنيّات المونولوغ الداخليّ في الرِّواية.

انظر: الخطاب المسرحيّ، الحوار.

■ المونولوغ الدّراميّ Dramatic Monologue
Monologue dramatique

تسمية لنوع مُضحِك ظهر في القرون الوسطى في فرنسا حيث كان يُؤدّيه المُمثّلون الجوّالون *Jongleurs* ضِمن الاحتِفالات والكرنفالات. وقد أُطلقت عليه بداية تسمية المَواعظ المَرِحة *Sermon joyeux* لأنّه كان عِبارة عن مُحاكاة تَهكُّميّة* للوَعْظة الدينيّة التي تَسبُق عُروضَ الأسرار* وتَتحدّث عن قِدّيسين مُزيَّفين مأخوذين من عالَم الطعام والشَّراب (القديس عنب - القديس نبيذ). في تطوُّر لاحق صار المونولوغ الدراميّ يُشكِّل نوعًا من الاستهلال* لمسرحيّات أطول أو يأتي على شكل فواصل* تَتخلّل المسرحيّات الجِدّيّة. وهو يَتألّف من مَشهد*

قصير يَلعبه مُمثّل* واحد يُؤدّي من خِلال تغيير نَبرة الصوت عِدّة شخصيّات تَتحاور فيما بينها. ثم دَخلت عليه شخصيّة* ثانية يَكون لتدخُّلها في الكَلام وقَطعها لخِطاب الشخصيّة الرئيسيّة تأثير* مُضحِك*. ويُفترَض أنّ الجُمهور* كان يُحِبّ هذا النوع من العُروض ويَتفاعل معه لأنّ بعض النصوص تشير إلى مُداخلات المُتفرِّجين كما هو الحال في النصّ الفرنسيّ «رامي السهام» Le Franc Archer de Bagnolet (١٤٦٨).

في القرن السادس عشر، وبتأثير من الحَرَكة الإنسانيّة التي نادت بالعودة إلى المسرح اليونانيّ والرومانيّ، اقتصر تقديم المونولوغ الدراميّ على مسارح الأسواق*. مع القَرارات التي صدرت في سنة ١٧٠٧ بمَنْع المُمثّلين الشّعبيّين من الغِناء والكلام على الخشبة، كان المونولوغ الدراميّ النوع الوحيد المسموح به، ممّا يُبرِّر انتشاره في تلك الفَترة. في يومنا هذا تُعتبر عُروض الشانسونيه* امتدادًا للمونولوغ الدراميّ (انظر عُروض المُنوِّعات).

عَرَف العالَم العربيّ إقبالًا على الفِقْرات التي كان يُقدِّمها منذ الأربعينات والخمسينات في مصر وسوريا ولبنان مُمثِّلون أُطلق عليهم اسْم مونولوجيست. يُعتبر المصريّ يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠) أوّل من قَدَّم المونولوغات الدراميّة المُغنّاة على الطريقة الأوروبيّة في النادي الأهليّ بالقاهرة. كذلك كانت مونولوغات الشيخ حامد مرسي تُلقى بين فصول مسرحيّات جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩). في فترة لاحقة ظهرت أسماء جديدة مِثل اللبناني عُمر الزعنّي الذي اشتُهر بالمونولوغ ذي الطابَع السياسيّ، والسوريّين سلامة الأغواني وأحمد أيوب (١٩١٢-) اللّذين اشتُهرا بالمونولوغ الاجتماعيّ، في حين عُرف المصريّان أحمد غانم ولبلبة واللبنانيّان فريال كريم وفيلمون وهبة بأسلوبهم الهَزْليّ.

■ **الميلودراما** **Melodrama**

Mélodrame

وتُسمّى أيضًا باللغة العربيّة المَشجاة. وكلمة ميلو-دراما منحوتة من Melo = لحن موسيقيّ، و Drame = دراما، إذ كانت الميلودراما في البِداية مسرحيّات تحتوي على الغِناء والموسيقى، ثُمّ خَلَت منهما وتحوّلت إلى نوع من الأنواع* المسرحيّة في القرن التاسع عشر. أمّا صِفة الميلودراميّ *Mélodramatique* فتَدلّ على طابَع وصِبغة جَماليّة تَقوم على المُبالَغة والتشويق الانفعاليّ، وتَطبَع المسرح والفنون والآداب مِثل الرِّواية والسينما.

ظهر النوع في إيطاليا في البِداية ضِمن المُحاولات التي جرت لاستعادة شكل التراجيديا* القديمة وتحقيق التوازُن بين أغاني الجوقة* والحِوار* الدراميّ. لكنّ هذه المحاولات أدّت إلى وِلادة نوع جديد سُمّي Melodramma (الدراما الغِنائيّة) لاقى نجاحًا كبيرًا وكان الشكل الذي تولّدتْ عنه الأوبرا* الإيطاليّة. كان الغناء والموسيقى يَدخلان ضِمن العَرْض في الميلودراما على شكل فواصل* غِنائيّة تُؤدّيها الجوقة بين المقاطع، أو على شكل مقاطع موسيقيّة تُرافق وتُبرز المواقف المُؤثِّرة. وقد استمرّ تقليد إدخال موسيقى تصويريّة ضِمن المسرحيّات في المسرح الألمانيّ والفرنسيّ في القرن الثامن عشر. وقد كانت الميلودراما في هذا القرن تَستعير بعض عناصرها من الأوبرا المُضحِكة* والأوبرا التهريجيّة* والأوبريت* التي تَجمع الأغنية والنصّ الكلاميّ. جدير بالذِّكر أنّ الموسيقيّ هاندل Handel (١٦٨٥-١٧٥٩) كان

يُطلق على بعض أعماله الأوبراليّة اسْم ميلودراما.

بدأت الميلودراما تَتبلوَر كنوع مسرحيّ له أعرافه الخاصّة في فرنسا في فترة الثورة الفرنسيّة التي أعطت لهذا النوع مُبرِّر وجوده ومَعالمه. فقد برزت الحاجة بعد الثورة لكتابة تراجيديّات تتوجّه للشعب بدلًا من المسرح «الذي يَحكي عن مصائب أورست وأندروماك» حسب قول روبسبير Robespierre في ١٧٨٦، وبدلًا من المسرح الذي «يغلق أبوابه أمام الشعب» حسب قول الناقد الفرنسيّ سبستيان مرسييه S. Mercier في ١٧٧٣. والحقيقة أنّ الميلودراما لم تكن آنذاك مسرحًا نابعًا من الشعب بقدر ما كانت مسرحًا للشعب كما أرادته البورجوازيّة، لذلك نَجد في ميلودراما تلك الفترة عناصر استعراضيّة ورقص وغِناء تَجعلها أقرب إلى مسرح الأسواق*، بالإضافة إلى المواضيع العاطفيّة المُبالَغ فيها والمُؤثِّرة المُستقاة من الدراما البورجوازيّة *Drame bourgeois*.

تطوَّر هذا النوع وتحدَّدتْ مَعالمه في القرن التاسع عشر حيث كان يَتوجّه إلى كافّة الفئات من البورجوازيّة الغنيّة وعامّة الناس في زمن كان المسرح يُعرف فيه نوعٌ من الفصل الكامل بين الجُمهور الشَّعبيّ والنُّخبة. بين عامي ١٨٠٠و١٨١٥، أخذت الميلودراما شكلها النهائيّ وتَكوَّنت كنوع مسرحيّ له أعرافه الواضحة التي تُميّزه عن الأنواع المَعروفة مِثل التراجيديا والكوميديا* والدراما*. لكنّ الميلودراما لم تتوصَّل لأن تكتسِب أهمّيّة هذه الأنواع على مُستوى الكتابة. فقد بَقيت مُعالجة الأحداث فيها سطحيّة والشخصيّات تَفتقر إلى العُمق، وحتى عندما كانت خاتمتها مأساويّة مِثل التراجيديا، كانت هذه الخاتمة* تَهدِف إلى إثارة الانفعالات فقط. يَدعم ذلك وجود المقاطع الطويلة المكتوبة بلُغة سَلسة تُثير المشاعر وتَستدرّ دُموع المُتفرِّجين.

أمّا على صعيد العَرْض، فقد كانت الميلودراما تَهدِف إلى التأثير* على حواسّ المُتفرِّج وإبهاره من خِلال الحِيَل المُعقَّدة والباهرة (تصوير غَرَق باخرة أو تدهوُر قِطار، وغير ذلك). وقد أدّى ذلك إلى إعطاء الميلودراما شكل الاستعراض الكبير على الرغم من أنّ الأحداث فيها تجري عادة في نِطاق العائلة والمجتمع.

بعد أن وصلت الميلودراما إلى أوجِها في مُنتصف القرن التاسع عشر، بدأت تستوحي مواضيعها من الدراما الرومانسيّة*، وعلى الأخصّ أعمال الفرنسيّ ألكسندر دوماس الأب A. Dumas (١٨٠٢-١٨٧٠). وقد نافسَتْها جماهيريًّا لأنّها كانت أقرب إلى مِزاج الشعب. كذلك استمدّت مواضيعها من الأعمال الرِّوائيّة الرائجة مِثل «سجين زندا» (١٨٩٦) و«قِصّة مدينتين» التي عُرضت في إنكلترا عام ١٨٩٦ على شكل ميلودراما حَملت اسْم «الطريق الوحيدة». لكنّ مصدر الإلهام الأساسيّ للميلودراما كان الأحداث الساخنة والجرائم المعروفة لأنّها تُثير عواطف المُتفرِّج وتَخلُق التشويق *Suspense* والترقُّب لَديه. وغالبًا ما كانت المسرحيّات العنيفة والمُرعِبة التي تَقوم على تأجيج العواطف تُقدَّم ضِمن نوع مُحدَّد زمنيًّا هو مسرح الرُّعب الذي أُطلق عليه اسم مسرح غينيول الكبير *Le Grand Guignol* الذي ازدهر في صالة شابتال في باريس. من أشهر كُتّاب الميلودراما في تلك الفترة في فرنسا جيلبير دو بيكسيريكور G. De Pixerécourt (١٧٧٣-١٨٤٤) الذي كَتب الميلودراما لمسرح البولڤار*

ونَظَّر للنوع في كتابه «آخر الأفكار حول الميلودراما» (١٨٤٧)، وقد عَرفت مسرحيّاته شَعبيّة كبيرة في كلّ أنحاء أوروبا.

أعراف وبُنْيَة الميلودراما:

للميلودراما أعراف* مُحدَّدة تَولَّدت عن البُنية الثابتة التي اكتسبتها مع الزمن. تَقوم هذه البُنية على وجود حَبْكة* مُعقَّدة تَدور في إطار العائلة وتَنجُم عن الصِّراع* بين قُوى هي قُوى الخير أو قُوى الشر. تُشكِّل هذه البُنية الثابتة نوعًا من الكانڤاه* تَدخل عليها تنويعات من نصّ إلى آخر. وهذا التنويع يَكون في طبيعة العوامل التي تُؤدّي إلى الأزمة*، وهي عوامل خارجيّة مُبالَغ فيها لحَدّ اللّامعقول ممّا يَتعارض مع قاعدة مُشابَهة الحقيقة* التي كانت سائدة. من العناصر التي تُؤدّي إلى الأزمة في هذا النوع العوامل الاجتماعيّة مِثل الإفلاس والسجن والخطف، أو المصائب الطبيعيّة كالعواصف والحريق.

والخطّ العامّ لمَسار الفعل* الدراميّ في الميلودراما هو التالي: يُبنى الحدث على وجود ظُلم ما أو شَقاء يَسبُق بِداية الحدث، أو يأتي ضِمن الأحداث ويُؤدّي إلى انقلاب*. تتطوَّر الأحداث بعد ذلك بحيث يَتِمّ الانتقال من حالة الهدوء والاستقرار إلى حالة الخوف والترقُّب والمُعاناة الناجمة عن أزمة ما، ثُمّ تَعود الأوضاع إلى الاستقرار من جديد في نهاية المسرحيّة. وهذه النهاية السعيدة تُدافع عن المجتمع وقوانينه الأخلاقيّة وتُعيد الاعتبار للقُوى التي تُمثِّل النِّظام الأخلاقيّ فيه.

وشخصيّات الميلودراما هي شخصيّات نَمَطيّة* تُمثِّل أنماطًا اجتماعيّة مِثل الأب النبيل الذي يَقسو عليه الزمن ثُمّ يَستردّ اعتباره في النّهاية، والأمّ الفاضلة المُعذَّبة، والفتاة النقيّة التي تَقع في بَراثن شرّير أو خائن يَدّعي الفضيلة (وهو من الأدوار الثابتة التي تُشكِّل العائق)، والبَطَل* الذي يَتغلَّب على العائق ويُنقذ الجميع، ويَتزوَّج البَطَلة في خاتمة سعيدة تُظهر انتصار الخير على يد البَطَل وبفضل العِناية الالهيّة. هذه البُنية تَخلُق لَدى المُتفرِّج شعورًا بالخوف والقَلَق ثُمّ الشَّفقَة على الضحيّة، ثُمّ تأتي الخاتمة السعيدة لتُريح المُتفرِّج وتُشعره بأنّ العالَم من حوله ما زال بخير، وهذا هو التطهير* أو التنفيس الذي تَحمِله هذه المسرحيّات. وقد انتقد المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) هذا البُعد الذي ساد في المسرح الغربيّ ضِمن رَفْضه للمسرح الأرسطاليّ* الذي يُعمّق سلبيّة المُتفرِّج. والواقع أنّ الميلودراما عندما تَطرح صورة الرذيلة والشرّ في المجتمع فإنّها لا تُقدِّم أيّة تفسيرات لهما وتَربِط زوالهما بتدخُّل العِناية الإلهيّة أو بالقُدرات الفرديّة للبَطَل. وقد اعتبر الفيلسوف الألمانيّ كارل ماركس K. Marx الميلودراما «اختراعًا قدّمته البورجوازيّة للشعب، تمامًا كما قدَّمت له /.../ المَلاجئ الخيريّة ووَجْبة الحَساء اليوميّة». وتُجمِع الدِّراسات اليوم على أنّ الميلودراما يُمكن أن تُعتبَر صورة عن الفِكر البورجوازيّ، خاصة وأنّ ظهورها ارتَبط بالمُناخ السائد في فرنسا وكلّ أوروبا في فَترة الثورة الفرنسيّة من كراهية للطاغية واحتقار للأرستقراطيّة ولرجال الدِّين، بالإضافة إلى تعزيز الشعور الطَّبَقيّ وتكريس القانون الأخلاقيّ المُحافِظ. وتقول الباحثة الفرنسيّة آن أبرسفلد A. Ubersfeld في دِراستها حول مسرح القرن التاسع عشر في موسوعة «التاريخ الأدبيّ لفرنسا» أنّ البورجوازيّة الحاكمة شَجّعت الميلودراما لإدراكها أنّ العُنف المُبالَغ فيه الذي يُميِّز

حوادثها كان كفيلًا بامتصاص نَزَعات العُنف التي تزايدت في الطَّبَقات الشَّعبيّة آنذاك.

خَضعت الميلودراما لهجوم الكُتّاب والمُنظِّرين في بِداية القرن العشرين. وقد انتَقَد الفرنسيّ إميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) والإيرلنديّ جورج برنارد شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) الميلودراما لكنّهما استخدما عناصرها في مسرحهما حسب الناقد الإنجليزيّ إريك بنتلي E. Bentley. ومع أنّ الميلودراما انحسرت كنوع في القرن العشرين إلّا أنّ العناصر الميلودراميّة ظَلّت موجودة في كثير من الأعمال المسرحيّة في كافّة أنحاء العالم. من جانب آخَر استعارت السينما من الميلودراما مواضيعها المُؤثِّرة التي تتلاءم مع ذوق الجُمهور* العريض، ما يَظهر بشكل واضح في الأفلام الهنديّة والمصريّة في مُنتصَف القرن.

عَرف المسرح العربيّ الميلودراما في بدايات القرن العشرين. فقد قَدَّم المصريّ يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠) مسرحيّة «أولاد الفقراء»، وفي عام ١٩٢١ قَدَّم المصريّ نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) بأسلوب غينيول الكبير ميلودراما عنيفة بعنوان «ريّا وسُكينة» مأخوذة عن قِصّة حقيقيّة حَصَلت في نفس العامّ، وقد أدّى نجاحها إلى تقديمها في السينما لاحقًا. وقد كان لنجاح الميلودراما في تلك الفترة دَوره في خلق شكل أداء* مُفخَّم ومُؤثِّر يتلاءم مع هذا النوع، وقد ساد هذا الأداء لفترة طويلة في المسرح العربيّ.

وبُنية الميلودراما العربيّة تَتطابق تمامًا مع بُنية الميلودراما في الغرب وهذا ما يبدو بشكل واضح في مسرحيّات مِثل «صابر أفندي» للسوريّ حكمت محسن (١٩١٠-١٩٦٨)، و«الوحوش» لمحمود كامل، و«العُصفور في القفص» لمحمّد تيمور (١٨٩٢-١٩٢١)، ومسرحيّة «ثمرة الخطيئة» لأحمد صادق، و«ابن الشعب» لفرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢).

تَراجع دَور الميلودراما في المسرح العربيّ وفي السينما في الستّينات مع تغيُّر أسلوب طَرْح ومُعالَجة القضايا الاجتماعيّة والأخلاقيّة.

انظر: الأنواع المسرحيّة، البولفار.

■ الميوزيك هول Music Hall

Music Hall

كلمة إنجليزيّة تعني قاعة الموسيقى، وتُستعمَل في كلّ اللغات كما هي للدَّلالة على شكل من أشكال عُروض المُنوَّعات*. تَقترِب الميوزيك هول كثيرًا من الريفيو* من حيث البرنامج المُقدَّم وشكل الصالة*، وقد تَلازم هذان الشكلان خِلال سنين طويلة.

تَعود أصول هذا النوع من العُروض إلى الفِقرات المُنوَّعة التي كانت تُقدَّم في المقاهي المُشيَّدة في الهواء الطَّلْق في فرنسا وفي الحانات الليليّة في أواخر القرن الثامن عشر لجَذْب الزبائن (انظر مسرح المقهى). ويُقال إنّ أوّل مُؤسَّسة كانت تُقدِّم الشراب وتَستخدم الفتيات الجميلات للغِناء وبَيْع الحَلويات والورود قامت بعد الثورة الفرنسيّة. في البِداية كانت عُروض الميوزيك هول مُخصَّصة للرجال، وكانت فِقْرات المُنوَّعات تُقدَّم بين طاولات الزبائن. فيما بعد أُقيمت مِنصّة في طَرَف المقهى، ثُمّ تطوّرت صالات الميوزيك هول إلى ما يُشبه قاعة المسرح بحيث شَغلت مقاعد الجُمهور ثُلْث القاعة فقط. في تطوُّر لاحق صارت العُروض تُقدَّم في صالات مُلحَقة بالمقاهي.

يُعدّ الإنجليزيّ شارل مورتون الأب الحقيقيّ للميوزيك هول لأنّه أوّل من أسّس صالة للبرامج الموسيقيّة مُرتبِطة بالحانة التي يُديرها في

إنجلترا. وأوّل قاعة حَملت اسْم ميوزيك هول شُيِّدت عام ١٨٥٢. ومن أشهر القاعات في القرن التاسع عشر قاعة الهمبرا والأمبير والتروكاديرو في إنجلترا، والأولمبيا والليدو والفولي بيرجير في فرنسا. تطوّرت الميوزيك هول وصارت تُنافس المسرح التقليديّ. ثُمّ تأثّرت في القرن العشرين بظهور السينما وأثّرت فيها، إذ كانت فِقرات الميوزيك هول تُقدَّم خلال الاستراحة في صالات السينما. كما أنّ هذا النوع أدّى إلى ولادة الأفلام الاستعراضيّة الأميركيّة والمصريّة والهنديّة. اعتبارًا من الأربعينات من هذا القرن لم تُبنَ أيّة صالة جديدة بسبب انحسار النوع.

قدّمت الميوزيك هول للسينما ولعالَم المسرح والغِناء الكثير من النجوم الذين اشتَهروا في مجالات الرقص والغِناء والإضحاك. من أشهر هؤلاء فريد أستير F. Astaire وإيف كليبير Y. Kleber وإيزادورا دونكان I. Duncan ولوي فوللر L. Füller وجوزفين بيكير J. Becker وميستنغيت Mistinguette وموريس شوڤالييه M. Chevalier.

شَكْل العَرْض:

أخذت الميوزيك هول عَبر تاريخها شكل عَرْض له مَساره المُحدَّد ونجومه وبُنيته الخاصّة التي تَقوم على وجود فِقرات مأخوذة من السيرك* (فِقرات المُهرِّجين والبهلوانيّات ومَهارة الكلام من البَطن وألعاب الخِفَّة)، ومن المسرح الموسيقيّ (الرقص والغِناء)، ومن مَسارح الأسواق* (المونولوغات الضاحكة)، بالإضافة إلى فِقرات التعرّي والرقص الجَماعيّ (انظر القودڤيل الأميركي) التي دَخلتْ عليها لاحقًا. يَغلِب طابَع الاستعراض على عرض الميوزيك هول خاصّة بعد أن لجأ أصحاب الصالات إلى إدخال السينوغرافيا* المُعقَّدة والديكور* الغنيّ والأزياء المُكلفة والحِيَل المسرحيّة، وعلى الأخصّ في الخاتمة* التي تأخذ طابَع الإبهار وتَعتمد على المُؤثِّرات البصريّة وتَطلُّب إخراجًا خاصًّا.

انظر: عَرْض المُنوَّعات.

ن

■ نَزْعَة تَمْثيل الحَقيقَة Verisme

Verisme

مُصطلَح مُشتَقّ من الكلمة اللّاتينيّة Verus التي تعني الحقيقيّ. وقد أُطلقت تسمية نَزْعة تمثيل الحقيقة في إيطاليا عام ١٨٩٠ على اتّجاه فنّيّ وأدبيّ أسّس قواعده الروائيّ الإيطاليّ جيوڤاني ڤيرغا G. Verga (١٨٤٠-١٩٢٢). كان لهذا الاتّجاه تأثيره على الأدب والموسيقى والرّواية والمسرح اعتبارًا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتّى بداية القرن العشرين حيث بدأ بالزّوال تدريجيًّا. من مُنظّري ذلك الاتّجاه الناقد الإيطاليّ لويجي كاپورونا Luigi Capurona (١٨٣٩-١٩١٥).

ونَزْعة تمثيل الحقيقة هي إحدى تَجلّيات الواقعيّة* والطبيعيّة* في إيطاليا. فهي تدعو إلى البَحث عن الحقيقة وتصوير الواقع في العمل الفنّيّ والأدبيّ كما هو وبشكله الفجّ وبتفاصيله، حتّى ولو كانت غير ذات أهمّيّة، ممّا يُعطي للعمل طابَعًا توثيقيًّا. على صَعيد الأداء*، كانت هذه النَّزْعة رَدّة فعل على شكل الأداء الخَطابيّ والمُفخَّم الذي مَيّز المرحلة الرومانسيّة* وسيطر على المسرح.

انظر: الواقعيّة في المَسرح، الطبيعيّة في المَسرح، مُشابَهة الحقيقة.

■ النَّقْد المَسْرَحِيّ Dramatic Criticism

La Critique dramatique

تسمية عامّة تَشمُل مَجالات مُتعدِّدة، منها الكِتابات التي تَنصبّ على الحركة المسرحيّة من نصوص وعُروض، ومنها الدِّراسات التي تُعرِّف بالكُتّاب ونُصوصهم وبالمُخرجين والمُمثّلين، وبالعُروض المُقدَّمة، وبتاريخ المسرح. ومنها الأبحاث النظريّة حول المفاهيم المسرحيّة وطُرُق تحليل النصّ والعَرْض. هذه الكتابات يُمكن أن تَصدُر في كُتُب ومَجلّات مُختصّة، أو تأخذ منحًى إعلاميًّا وتُبثّ عَبر وسائل الإعلام المَرئيّة والمسموعة.

جدير بالذِّكر أنّ هناك تمايُزًا في استخدام تعبير النقد المسرحيّ بين اللغة النقديّة الأنجلوساكسونيّة واللغة النقديّة الفرنسيّة. ففي اللغة النقديّة الفرنسيّة وتلك المُتأثِّرة بها، يَتِمّ التمييز بين الدِّراسات المسرحيّة *Etudes théâtrales* التي تَتِمّ في الجامعات والمجلّات المُختصّة، وبين تعبير النقد المسرحيّ الذي يُستخدم لتسمية ما يُكتب عن المسرح في الصحافة ووسائل الإعلام. أمّا في اللغة النقديّة الأنكلوساكسونيّة وفي اللغة العربيّة فيَشمُل تعبير النقد المسرحيّ المَجالَيْن معًا.

تَطوُّر النقد المسرحيّ كمفهوم وكمُمارسة عَبر الزمن، وأخذ مَعانيَ مُختلِفة حسب السِّياق الذي استُخدم فيه. وهذا التطوُّر للنقد ارتَبط بظروف موضوعيّة وبعوامل تَنبُع من تطوُّر الحركة

المسرحيّة بكافّة أبعادها. من هذه العوامل ما يَتعلّق بتطوُّر مفهوم النقد بمنحاه العامّ، خاصّة وأنّه من الصعب فصل النقد المسرحيّ عن تطوُّر النقد بكافّة أشكاله، ومنها ما يَرتبط بتطوُّر وسائل وقَنَوات بَثّ هذا النقد كالصّحافة المكتوبة ووسائل الاعلام السَّمعيّة البَصريّة.

تبلوَرتْ صِيغة النقد كما تُعرف اليوم انطلاقًا من المَعايير الجَماليّة التي وضعها المُنظّرون والعلماء في الأكاديميات في فرنسا وإيطاليا في القرن السابع عشر، واستمدّوها من كتابات أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) وهوراس Horace (٦٥-٨ق.م)، فاعتُبرت هذه المعايير مقاييس لجُودة العمل وصلاحيّته. ولقد شَكّلت فنون الشِّعر المُختلِفة (انظر فنّ الشِّعر) التي ظَهرت تِباعًا نظريّات مُستقِلّة في التأليف المسرحيّ لأنّها وَضعت قواعد للكِتابة على أساس تصوُّر مُسبَق للعَرْض يُحدِّد عَلاقته بالواقع وكيفيّة مُحاكاته لهذا الواقع وشروط مُشابَهة الحقيقة*، والتأثير* المطلوب من المسرح (التعليم أو التطهير* أو المُتعة*). نتيجة لذلك اتَّخذ النقد في البداية مَنحى تقييميًّا تعليميًّا، وكان نقدًا مِعياريًّا.

ظلّت كُتب فنون الشِّعر تُشكِّل المَرجِع الرئيسيّ في دِراسة جَماليّات المسرح حتى ظهور عِلم الجَمال* مع الألمانيّ باومغارتن Baumgarten في القرن التاسع عشر، حيث تَناول النقد موضوع المسرح من منظور أوسع وأكثر شُموليّة يَتخطّى القواعد* المسرحيّة وشروط الكتابة إلى الطابَع الجَماليّ والبُعد الفلسفيّ (مأساويّ* مُضحِك* غروتسك*). وبالتالي دخل على النقد بُعدٌ آخر هو تَوصيف المادّة ورَبْطها بسِياق أوسع. وقد أدّى ذلك فيما بعد إلى توسيع البحث ليَشمُل مَجالات مسرحيّة تَتخطّى الأنواع* المسرحيّة المُعتَرف بها إلى الأشكال* المسرحيّة، وأشكال الفُرْجة* الشَّعبيّة التي أُهملت طويلًا. هذا وقد عَرَفَ عِلم الجَمال، وبالتحديد إستطيقا المسرح ***Esthétique théâtrale*** تطوُّرًا جديدًا تَجلّى في رفض المُطلَق وتَبنّي مَبدأ نِسبيّة المِعيار، فطرَح معايير جديدة للنقد منها مِعيار الذائقة ***Le Goût***، ومنها مَعايير الذاتيّة والموضوعيّة إلخ (انظر عِلم الجَمال والمسرح).

من ناحية أخرى، واعتبارًا من القرن التاسع عشر، كان لتطوُّر العلوم الإنسانيّة، وعلى الأخصّ التاريخ وعِلم النفس، ولتبنّي النقد لمفهوم النِّسبيّة الذي طَبع الفكر منذ تلك الفترة، دَوره في إدخال عناصر جديدة تَحكّمت بمَنحى وتوجُّه النقد. فقد صار النقد يُحاوِل أن يُفسِّر العمل انطلاقًا من التركيز على رَبط المادّة بسِياقها التاريخيّ والاجتماعيّ والإنسانيّ، أو عَبر البحث في لاوعي الكاتب وعَلاقة إنتاجه بالمَكبوت لَديه.

في القرن العشرين ارتَبط النقد النظريّ العامّ بمَناهج البحث التي أفرَزتْها العلوم الإنسانيّة لدرجة أنّه لم يَعُد يُسمّى نقدًا بالمُطلَق، وإنّما اكتَسب تسميات خاصّة تَرتبط بالمنهج المُعتَمد في التحليل. فقد ظهر ما سُمّي النقد النفسيّ ***Psychocritique*** والنّقد الاجتماعيّ ***Sociocritique*** (انظر سوسيولوجيا المسرح، الأنتروبولوجيا والمسرح)، والنقد التيماتيّ ***Critique thématique*** (انظر التيمة)، والتحليل البُنيويّ ***Analyse structurale*** (انظر البُنيويّة والمسرح)، والتحليل السميولوجيّ ***Analyse sémiologique*** (انظر السميولوجيا والمسرح) وهذان الأخيران استَندا إلى علوم اللغة ونظريّة التواصُل*.

طوَّرت هذه العلوم الدِّراسات المسرحيّة

وزوّدتها بأدوات تحليل مَنهجيّة جديدة. وقد شَكّل بعضها في مَجال البحث المسرحيّ مَحطّات هامّة أدّت إلى إعادة النظر كُلّيّة بمفهوم النقد بحَدّ ذاته. فقد سَمَحت نظريّة التواصل بالتعمُّق في شكل العَلاقة بين المادّة المُنتَجة ومُتلقّيها من خِلال مفهوم العَلاقة المسرحيّة ***La Relation théâtrale*** (انظر الاستقبال). كما قَدّمت السميولوجيا المسرحيّة أدوات مُحدَّدة ودقيقة سمحت بالبحث في آليّة الانتقال من النصّ المكتوب إلى العَرْض المَرئيّ والمسموع (انظر الدراماتورجيّة). كذلك كان لظهور مفهوم القراءة* دَوره الهامّ في تغيير فِكرة النقد الأُحاديّ التوجُّه الذي يَفترِض أنّ النصّ قيمة ثابتة لا يمكن خَرقها، وفي إثبات شرعيّة التأويلات المُتعدِّدة للنصّ وللعَرْض (انظر التأويل). وقد اعتُبر التأويل جُزءًا من عمل المُخرِج* في تحضيره للعَرْض، وجُزءًا من عمل المُتفرِّج* في عمليّة الاستقبال* التي تَرتبط بظروف مُعيَّنة لها عَلاقة بطبيعة المُتلقّي وبظروف التلقّي بحَدّ ذاته، وبذلك أعطت للمُتفرِّج دَورًا جديدًا فعّالًا هو تركيب المَعنى.

من جهة أخرى، وبشكل مُوازٍ تمامًا لتطوُّر المُمارسة المسرحيّة على مُستوى الكتابة* والإخراج* وعلى مُستوى شكل الفرقة* المسرحيّة وآليّة العمل فيها، ومع ظهور أشكال مُتنوِّعة من العُروض لا يُمكن التعامُل معها بالمعايير التقليديّة للعَرْض المسرحيّ، تَطوَّرت علوم المسرح التي استفادت من الآفاق التي فَتحتها العلوم الإنسانيّة الأخرى وانصبّت على المسرح تحديدًا. فقد ظهر عِلم المسرح ***Théâtrologie*** الذي انصبّ على الخُصوصيّة المسرحيّة* واهتمّ بكلّ مَجالات العمل المسرحيّ، ونظريّة المسرح ***Théorie du théâtre*** التي شَملت الدِّراسات الدراماتورجيّة* التي أعطت دَفعًا جديدًا لمَجال إعداد العَرْض المسرحيّ، فجعلت من التحليل الدراماتورجيّ جُزءًا من العمل الإخراجيّ وأساسًا للنَّقد المسرحيّ (انظر الدراماتورج).

هذا التطوُّر الجَذريّ للنقد المسرحيّ أدّى إلى توسُّع آفاق البحث المسرحيّ وإلى تطوُّر اللغة النقديّة المسرحيّة التي استعارت مفرداتها من سائر العلوم الإنسانيّة فصارت قادرة على الإحاطة بالعمليّة المسرحيّة من كلّ جوانبها، من الكِتابة إلى الإخراج إلى التلقّي.

من جانب آخر، ومع تطوُّر الصِّحافة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، صار النقد عمليّة يَختصّ بها الصّحفيّون وتأخذ مَنحى تفسير العمل وتقييمه. كان لذلك دَوره في بُروز ناقد جديد هو الصَّحفي المُختصّ، وفي توسيع مَجال النقد بحيث صار يتوجَّه لشريحة أوسع من القُرّاء. وبسبب تأثير النقد الصَّحفيّ على نجاح أو فشل العمل المسرحيّ، ظهر تقليد دعوة الصَّحفيين المُختصّين لمُشاهدة عَرْض خاصّ يَسبُق العَرْض الجماهيريّ يُطلق عليه بالعربيّة اسم البروڤة جنرال ***La Générale***.

مع ظهور المَجلّات المُختصّة بالمسرح ظهر الناقد المُختصّ أو الباحث الذي يُواكب الحركة المسرحيّة والمُستَجدّات فيها، ويَهتمّ بفتح الآفاق أمام تعميق البحث المسرحيّ. ولا بُدّ هنا من التذكير بالدَّور الهامّ الذي لَعِبته بعض المَجلّات في هذا المَجال مِثل مجلّة المسرح الشَّعبيّ **Théâtre Populaire** التي كانت تُصدر في فرنسا في مُنتصَف هذا القرن وشارك في تحريرها نُقّاد هامّون أمثال رولان بارت **R. Barthes** وبرنار دورت **B. Dort**، وكان لها تأثيرها الكبير على كلّ الحركة المسرحيّة والنقديّة في ذلك الوقت،

إذ عَرّفت بالمسرح الجديد وبأعمال ونظريّة الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في كلّ أوروبا الغربيّة. ونَذكُر أيضًا على سبيل المِثال لا الحَصْر مجلّة دراما ريڤيو Drama Review التي ما زالت تَصدُر في الولايات المُتّحدة ويُشارك في تحريرها جامعيّون ونُقّاد مُختصّون. فقد لَعِبت هذه المجلّة أيضًا دَورًا هامًّا في التعريف بالأشكال المسرحيّة الجديدة في أمريكا والعالَم مِثل أعمال البولونيّ جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) والعُروض الأدائيّة*. في العالَم العربيّ لَعبت مجلّة «المسرح» المصريّة دَورًا هامًّا في تعريف القُرّاء باتّجاهات المسرح الحديث في الغَرْب، ونَشرت تَرجمات لنُصوص مسرحيّة مُعاصِرة مِثل نصوص مسرح العَبَث*. وقد تكاثَرت المَجلّات المسرحيّة المُختصّة في كافّة أنحاء العالَم وصارت تقليدًا ثقافيًّا.

من جانب آخر، وبعد أن كانت مُمارسة النقد المسرحيّ اجتهادًا شخصيًّا يَعتمد على البحث الذاتيّ في مَجال الثقافة، صار النّقد المسرحيّ اعتبارًا من مُنتَصف هذا القرن اختصاصًا يُدرّس في المعاهد والأكاديميّات والجامعات، ووُضِعت له مناهج خاصّة ساهمت في إعداد الناقد الجامعيّ المُختصّ.

وفي كلّ الأحوال، يَظلّ المُتفرّج في المسرح هو الناقد الأوّل، فهو يُمارس نوعًا من النّقد التّلقائيّ والطبيعيّ لما يَراه، وقد بدأت تَظهر أصوات تُطالِب بضَرورة إعداد المُتفرّج العارف لإنقاذ وتَثبيت وضع المسرح في العالم بالنِّسبة لوسائل الاتصال الأخرى، وهذه الفِكرة هي أساس كتاب «مدرسة المُتفرّج» للباحثة الفرنسيّة آن أوبرسفلد A. Ubersfeld.

انظر: المسرح، فنّ الشّعر، عِلم جَمال المسرح، الدراماتورجيّة، القِراءة.

▪ نُقطة الانطِلاق — Point of attack
Point d'attaque

نُقطة أو لحظة بِداية الحَدَث الفِعليّ في الحِكاية* التي تَرويها المسرحيّة أو الرِّواية أو الفيلم، وتأتي غالبًا في المَسرح بعد المُقدِّمة* بقليل أو ضِمنها. وتَحديد المَرحلة التي يَتِمّ فيها إطلاق الحدث يَرتبط بِبناء المسرحيّة وبتطوُّر الفعل الدراميّ* فيها، وبالقِراءة* التي يَختارها المُخرِج* أثناء تحضيره للعَرْض. ويَتِمّ ذلك عادة بشكل يَخلُق تشويقًا لَدى القارئ أو المُتفرِّج لأنّ مَضمونها يَشكِّل تمهيدًا لِبداية الأزْمة*. ففي مسرحيّة «هاملت» للإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) تكون نُقطة الانطلاق لحظة ظهور الشَّبَح على الأسوار رغم أنّ أحداث الحِكاية تَبدأ فعليًّا قبل ذلك. وفي مسرحيّة «فيدرا» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) تَكون نقطة الانطلاق قَرار هيبوليتس السَّفر للبَحث عن أبيه الغائب.

تَرتبط نُقطة الانطلاق أيضًا بنوعيّة العَلاقات والمَسار العامّ للحَدث الذي يَختاره الكاتب أو المُخرِج في مسرحيّته، وبالتالي يَختلف مَوقِعها ودَورها باختِلاف أسلوب الكِتابة (دراميّة أو مَلحميّة). وهي تَلعب دَورًا في تحديد الرُّؤية العامّة للحَدَث. فنُقطة الانطلاق في المسرح الدراميّ تُمهِّد للصِّراع* بينما تكون في المسرح المَلحميّ* ذي الطابَع السَّرْديّ تمهيدًا وفاتحة لمَسار ما.

والحقيقة أنّ التوقُّف عند نُقطة انطلاق الحدث يُمكن أن يُحدِّد الفارق بين الحِكاية في المسرحيّة وبين الفعل الدراميّ الذي يَبدأ فعليًّا بهذه النقطة. من ناحية أخرى نَلحظ أنّ نقطة

الانطلاق تُشكِّل مرحلة ضِمن مَسار دراميّ مُتكامِل يَقوم على وجود تسلسُل مُعيَّن في تطوُّر الأحداث وتشابُكها ويُشكِّل بُنية المسرح الأرسططاليّ* الدراميّ. فهناك مَثلًا المرحلة التي تتشابك فيها الأحداث، وتُسمّى نُقطة التداخُل *Point d'intégration* وتأتي بعد نُقطة الانطلاق، ثُمّ مرحلة التحوُّل أو نقطة الانعطاف *Point de retournement*، وهي تُعادِل الانقلاب*، يلي ذلك نُقطة استقرار الحدث وهي النهاية أو الخاتمة*. ونَجد في الهَرَم الذي حَدَّده الناقد الألمانيّ غوستاف فرايتاغ G. Freytag (١٨١٦-١٨٩٥) نَموذجًا واضحًا لتسلسُل وتتابُع هذه المراحل (انظر هرم فرايتاغ في كلمة الذُّروة).

وتحديد نُقطة الانطلاق يُشكِّل جُزءًا من القِراءة الدراماتورجيّة للمسرحيّة على المُستوى النقديّ التحليليّ وعلى المُستوى الإبداعيّ، وتَتجلّى أهمّيّة ذلك في حال كانت نَفس الحِكاية مُقدَّمة من كاتبين مُختلِفين تَتباين رُؤيتهما لنفس الحدث، أو في حال مُقارَنة نصّ مسرحيّ ما بالعَرْض الذي يُقدَّم عنه.

انظر: المُقدِّمة، الخاتمة.

■ نَموذَج العَرْض — Model
Modèle

مُصطلَح مأخوذ عن الألمانيّة Modellbuch أو Modellaufführung. والمقصود به نموذج إخراجيّ لمسرحيّة يُشكِّل مَرجعًا يُمكن العودة إليه، وليس عَرْضًا نموذجيًّا يُفترَض تقليده.

ونَموذج العَرْض هو تقليد أدخله المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في فِرقته البرلينر أنسامبل Berliner Ensemble، ويَتلخّص في أن يَتِمّ الاحتفاظ بنَموذج إخراجيّ لكلّ عَرْض مسرحيّ من خِلال توثيق مراحل تحضيره بالصور الفوتوغرافيّة والكِتابات التي تُسجِّل النِّقاش الذي يَدور بين القائمين على العمل والمُمثِّلين حول الشخصيّات وحول الأداء*، وحول الأولويّات التي يَتِمّ التوقُّف عندها في كلّ مرحلة من مراحل تنفيذ العَرْض، وحول المصاعب الخاصّة بكل نصّ، والخطّ الناظم له وإطار تنفيذه، والقِراءة* الدراماتورجيّة التي تُمهِّد للعَرْض (انظر الدراماتورجيّة).

لم يَعتبر بريشت هذا النّموذج بديلًا عن العمليّة الإخراجيّة وإنّما أساسًا لعمل المُخرِجين الآخرين في فرقة البرلينر أنسامبل، وأكّد على كونه مُجرَّد أداة عمل في تحضير العَرْض. ويُعتبر النّموذج البريشتي هذا جُزءًا من المَنظور الدراماتورجيّ الألمانيّ بشكل عامّ والبريشتيّ بشكل خاصّ. ورغم أنّه انتُقِد لاحقًا بحُجّة أنّه يُؤطِّر ويُحدِّد الإبداع، إلّا أنّه أثّر في الرُّؤية العامّة لتحضير العَرْض المسرحيّ. فقد صار أسلوبًا مُتَّبعًا بشكل أو بآخر لَدى بعض المُخرِجين، وكان له دَوره في بلورة فكرة توثيق العَرْض المسرحيّ ومراحل إعداده من منظور دراماتورجيّ، وفي ظهور نوع من المنشورات التي تُوثِّق كافّة مراحل العَرْض المسرحيّ.

انظر: الدراماتورجيّة، الإعداد، المسرح المَلحميّ.

■ نَموذَج القُوى الفاعِلَة — Actanciel Model
Modèle actantiel

صِفة Actantiel الفرنسيّة مُشتقّة من فعل Agere اللّاتينيّ الذي يعني فَعَلَ، ومنه أيضًا تسمية القُوّة الفاعلة *Actant* التي دخلت حديثًا مع عِلم اللِّسانيّات، وتَدلّ على مَن يَقوم بفعل ما في جُملة فعليّة.

ومُصطلَح «نَموذج القُوى الفاعلة» هو تسمية لنَموذج عامّ طُرح على شكل خُطاطة Schéma تُصوِّر العَلاقات بين القُوى التي تَتحكَّم بديناميكيّة بالفعل Action في حِكاية* ما ضِمن الأدب المكتوب والشَّفويّ (حِكاية، رِواية، أسطورة، مسرحيّة). يَنطلق ذلك من اعتبار أنّ هذا الفعل يُمكن أن يَتلخّص بجُملة فعليّة تُحدِّد العَلاقات بين القُوى، وتَعكِس البُنية العَميقة لتحوُّلات الأحداث في هذا العمل. ورَسْم عَلاقة القُوى الفاعلة ببعضها يَقوم على تَقصّي عَلاقة التناحُر والصِّراع* التي تَربط بين القُوى، والتحوُّلات التي تَطرأ على هذه العَلاقة من مرحلة لأخرى، أي ديناميكيّة الفِعل. وهذا ما يُعطي صورة عن بُنية العمل (انظر البُنيويّة والمسرح).

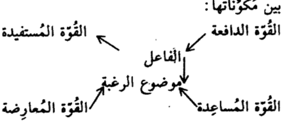
تَبلوَر هذا النَّموذج تِباعًا في الدِّراسات البُنيويّة* والسميولوجيّة* التي تَناولت البُنيَة السَّرْديّة في الحَكايا الشَّعبيّة، ومِن ثَمّ في الأدب. فقد أُطلق بِداية في بحوث الروسيّ ڤلاديمير بروب V. Propp والفرنسيّ إتيين سوريو E. Souriau ثُمّ أخذ شكله النِّهائيّ مع الرومانيّ ألغيرداس غريماس A. Greimas. وقد طُوِّرت المدرسة الفرنسيّة تطبيقات هذا النموذج في المسرح (آن أوبرسفلد A. Ubersfeld وريشار مونو R. Monod) واستُخدم ذلك على المُستوى التعليميّ والدراماتورجيّ لتحليل النصّ المسرحيّ وقِراءته.

يَستند نَموذج القُوى الفاعلة على التركيبة النَّحْويّة للجُملة الفعليّة التي هي شرط لاكتمال المَعنى في اللغات الغربيّة، في حين أنّ الجملة الاسميّة في اللغة العربيّة تُعطي المعنى دون وجود فعل. لذلك فإنّ التعبير عن نموذج القُوى الفاعلة في اللغة العربيّة يَفترض استعارة نفس التعابير النحويّة المُستخدَمة في تلك اللغات، أي الفعل الذي يَعكِس رغبة، والفاعل *Sujet* وموضوع الرغبة *Objet du désir* (وهو المفعول به في الجملة الفعليّة في اللغة العربيّة).

والجُملة الأساسيّة التي تُشكِّل الخطوط الأولى للحدث تَتلخّص بالشكل التالي: س يريد ع. وبذلك يَكون الفاعل س شخصيّة ما أو عِدّة شخصيّات، بينما يُمكن أن يَكون موضوع الرّغبة أو المفعول به ع شخصيّة مُعيَّنة (الحبيب) أو غَرَضًا ما ملموسًا أو مَعنويًا (التُّفاحَة الذهبيَّة أو السلطة إلخ).

انطلاقًا من هذه التركيبة النَّحْويّة، يَكتمل النَّموذج بوجود قُوّة دافعة *Destinateur* تَحدِّد الدوافع التي تُسيِّر الفاعل في رغبته، وقُوَّة مُستفيدة *Destinataire* تَعود نتائج هذه الرغبة عليها في نهاية الأمر. كما توجَد قُوّة مُساعِدة *Adjuvant* تُساهم في تحقيق فعل الرغبة، وقُوّة مُعارِضة *Opposant* تَقف في وجه تحقيق هذه الرغبة. من هذا المُنطلَق تَكتمل الجملة الفعليّة فتُصبح على سبيل المِثال: الحبّ أو الشعور الوطنيّ أو الواجب (قُوّة دافعة) يَدفع س (الفاعل) لأن يُريد ع (موضوع الرغبة) من أجل تحقيق هدف ما كالزواج أو الارتقاء الاجتماعيّ أو التغيير (قُوّة مُستفيدة)، يُساعده في ذلك أو تُعارضه شخصيّات أو قُوى كالأب أو المال أو المجتمع (القُوّة المُساعِدة والقُوّة المُعارِضة).

وقد تَمّ تصميم خُطاطة ثابتة تَتكوّن من ستّ خانات مع شَبَكة من الأسهم تُحدّد اتّجاه العَلاقة بين مُكوِّناتها:



من المُلاحَظ أنّ هذه القُوى تَتشكّل في ثُنائيّات مُتقابِلة: فاعل الرغبة/موضوع الرغبة، قُوّة دافعة/قُوّة مُستفيدة، قُوّة مُساعِدة/قُوّة مُعارِضة.

ومفهوم القُوّة الفاعلة لا يَتطابق بالضَّرورة مع مَفهوم الشخصيّة* التي هي من مُكوِّنات البُنية السطحيّة للنصّ، في حين أن القوى الفاعلة التي تتحكّم بالفعل الدرامي* تتوضّع على مستوى البُنية العميقة. لذلك يُفترَض التمييز بين صِفات الشخصيّة التي تتوضّع على مُستوى البُنية السطحيّة، وبين أفعالها التي تَتوضّع على مُستوى البُنية العميقة، وتَتعلّق بالفعل الدراميّ. بِناء على ذلك تكون الشخصيّة قُوّة فاعلة عندما تَتحدّد من خِلال فعلها وليس من خلال صِفاتها.

- يُمكن أن تَتجسّد القُوّة الفاعلة عَبر شخصيّة مُحدّدة في العمل، أو تكون فكرة أو شيئًا مُجرّدًا أو مفهومًا ما (السلطة، الواجب إلخ)، وهذا ما نَجده على الأخصّ في الخانات التي تُمثّل القُوّة الدّافعة والقُوّة المُستفيدة من فعل الفاعل. والحالة الوحيدة التي لا يُمكن أن تكون فيها القوّة الفاعلة فكرة مُجرَّدة هي حالة الفاعل الذي يَجب أن يَكون شخصيّة مُحدّدة. لكنّه يُمكن أن يَكون شخصيّة فرديّة (البَطَل، الملك، هاملت إلخ) أو جَماعيّة (الثوّار، الشعب إلخ).
- يُمكن أن تُمثّل الشخصيّة الواحدة عِدّة قُوى في العَمَل فتتواجد في عِدّة خانات في نفس الوقت، وهذا ما نَجده مثلًا في مسرحيّة «أوديب ملكًا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٥-٤٠٥ق.م) حيث تَكون المدينة كشخصيّة جَماعيّة هي القُوّة الدافعة التي تَحثّ أوديب على اكتشاف قاتل الملك، وفي نفس الوقت هي القُوّة المُستفيدة لأنّ اكتشافه يُؤدّي إلى خَلاصها من الطاعون. كذلك يُمكن أن تُغيِّر الشخصيّة موقِعها وتَنتقل من خانة إلى أخرى، وهذا ما نَجده مثلًا في مسرحيّة «السيد» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) حيث يَكون الأب قُوّة مُساعِدة في بِداية العمل ثم يَتحوّل إلى قُوَّة مُعارِضة تُشكِّل العائق* في وجه المُحبِّين وتَمنع تحقيق الرغبة).

أمّا القُوّة الدافعة والقُوّة المُستفيدة فتُحدّد دوافع رغبة الفاعل وأبعادها. وهذه الدوافع يُمكن أن تكون نفسيّة وفرديّة ذاتيّة (الحب، الغَيرة)، أو دوافع إيديولوجيّة تَرتبط بحركة المجتمع كمجموعة (الثورة). ففي مسرحيّة «مس جوليا» للسويديّ أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) لا تَرتبط رغبة الخادم جان في الارتقاء بحركة المجتمع وإنّما تَظلّ رغبة فرديّة، ولذلك يَفشل في تحقيقها. وبنفس المنحى، فإنّ تحديد نوعيّة مَن يَشغَل خانة القُوة المُساعِدة والقُوّة المُعارِضة (الصديق، المجتمع) يُبيِّن مُستوى ونوعيّة الصِّراع* (صراع فَرديّ أو جَماعيّ).

ولا يَعني ذلك أنّ كلّ هذه الخانات يجب أن تُشغَل. بل إنّ فَراغ خانة ما يُعتبر أمرًا له دَلالته في فهم بُنية العمل. فغياب القُوّة المُساعِدة مثلًا يَعني عُزلة الفاعل في سَعيه للحُصول على موضوع الرغبة. وغياب القُوّة المُعارِضة يعني سهولة تحقيق الرغبة، وهذا ما لا يُمكن أن يَتحقّق في عمل يَقوم على الصِّراع. لكن هناك بعض الخانات التي لا يُمكن أن تبقى فارغة وهي خانة الفاعل وخانة موضوع الرغبة لأنّ غِياب هاتين القُوّتين يعني غِياب الفعل ممّا يَمنع من تطبيق هذا النّموذج بشكله التقليديّ، وهذا يَتعلّق بنوعيّة النصّ. والواقع أنّ تطبيق هذا

النموذج يَختلف باختلاف نوع الكِتابة المسرحيّة، (دراميّة أو مَلحميّة) بسبب وجود فُروق بُنيويّة كبيرة بين المسرح الدراميّ القائم على الصِّراع وبين المسرح المَلحميّ* وما تَولّد عنه حيث يَختلف أسلوب طرح الصِّراع (انظر دراميّ/ مَلحميّ).

يُطبَّق هذا النَّموذج بسهولة في المسرح الدراميّ حيث يَكون الصِّراع وتعارُض الرغبات هو أساس البُنية الدراميّة، وحيث تكون التحوُّلات التي تَطرأ على النَّموذج هي رسم تلخيصيّ لديناميكيّة الفعل الدراميّ وتطوُّره في مراحل العمل المُختلِفة. بل يُمكن أن نَجد فيه عِدّة نماذج مُتوازية أو مُتناقِضة. وتَقصّي العَلاقة بينها يُساعد على كشف بُنية الصِّراع. يبدو ذلك في مسرحيّة «أنتيغونا» لسوفوكليس حيث يمكن اعتبار أنتيغونا فاعلًا لنَموذج وكريون فاعلًا لنَموذج آخَر، ممّا يُبيِّن وجود قُطبين مُتصارعين في المسرحيّة.

في المسرح المَلحميّ وكلّ أنواع الكِتابة اللّاأرسطاليّة مِثل مسرحيّات الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) أو مسرح الحياة اليوميّة* أو مسرح العَبَث* حيث لا يأخذ الصِّراع شكل مُواجَهة واضحة، وحيث لا تتجسَّد أطراف الصِّراع بالضَّرورة على شكل شخصيّات، يكون فَراغ الخانات الأساسيّة (الفاعل وموضع الرغبة) أو تغيُّر ماهيّتها بشكل جَذريّ أمر له دَلالته في تقصّي بُنية العمل وتفسيره. ففي مسرحيّة «رجل برجل» لبريشت لا يُمكن أن يُعتبَر غالي غاي- وهو الشخصيّة الرئيسيّة - فاعلًا وإنّما مفعولًا به. كما أنّه يمكن أن نَجد بالنسبة لنفس الفاعل رغبتين مُتناقضتين كما هو الحال بالنسبة للأمّ شجاعة في مسرحيّة بريشت حيث تَرغَب الأمّ بالحرب وفي نفس الوقت بالحِفاظ على أولادها. وهاتان الرغبتان تُبيِّنان التناقُض الذي تَقوم عليه الشخصيّة كأمر أساسيّ. وفي مسرحيّة «في انتظار غودو» للإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) يبدو من الصعب تحديد موضوع رغبة لاكي واستراغون اللذين يَتواجدان في نَفْس خانة الفاعل. كما أنّه لا يُمكن اعتبار غودو موضوع الرغبة لأنّ الانتظار، وهو الفعل الذي تَقوم عليه المسرحيّة، ليس رغبة بالمَعنى الفعّال للكلمة وإنّما نوعًا من الحتميّة القَدَريّة.

ومع أنّ تحديد القُوى الفاعلة أمرٌ يَخضع للتجربة ويَنبُع من حَدْس المُحلِّل، فإنّ هذه العمليّة تَظلّ هامّة لأنّها تُعتَبر عمليّة تَمهيديّة ومرحلة أولى في التحليل تُستكمَل بمراحل أُخرى تُستثمَر فيها النتائج التي يُوصِل إليها نَموذج القُوى الفاعلة بربطها بالبُنية السطحيّة للنصّ (انظر البُنيويّة والمسرح). ويَبدو ذلك فعّالًا بشكل خاصّ أمام التساؤلات التي لا يُمكن الجواب عليها إلّا من خِلال ربطها بمُجمل المُكوِّنات الدراميّة. ذلك أنّ هذا النوع من البحث يَسمح بتحديد نوعيّة القراءة* التي يَحتملها النصّ أو العَرْض (وجود بعد نَفْسيّ أو إيديولوجيّ كدوافع، تحديد الشخصيّات الأساسيّة في الفعل) وهذا ما لا يَظهر دائمًا في البُنية السطحيّة للنصّ. من جهة أخرى فإنّ هذه الطريقة في التحليل تَختلِف بمُنطلَقاتها عن التحليل الذي يَقوم على استقصاء البُعد النفسيّ للشخصيّات لفهم الفِعل الدراميّ دون النظر عن الديناميكيّة المُحرِّكة الناجمة عن صِراع القُوى.

على صعيد التحضير للعَرْض، يُمكن لهذا النَّموذج أن يُساعد المُخرِج* والسينوغراف أثناء قيامهم بإعداد* النصّ وفي عمليّة الإخراج*. ففي كثير من الحالات يُمكن أن تَكون

سينوغرافيا* الفضاء* المسرحيّ انعكاسًا للصِّراع بين القُوى الفاعلة، وليس مُجرَّد ترجمة للإرشادات الإخراجيّة* في النصّ.

انظر: الشخصيّة، البُنيويّة والمَسرح، الصِّراع، العائق.

■ **النو (مَسْرَح-)** **Noh**
Nô

النو كلمة يابانيّة تعني الإنجاز البارع. ومسرح النو هو مسرح غِنائيّ شِعريّ مُؤسلب للغاية يَندرج في إطار المسرح التقليديّ اليابانيّ.

كان مسرح النو منذ نشأته تسلية النُّخبة من المُثقَّفين ومن طبقة الساموراي النُّبلاء وخَضَع لحمايتهم. وهو بجوهره وبشكله مُستَمَدّ من فلسفة الزن التي تُنادي بالتوازن والتركيز والتقشُّف والانضباط وتجاوُز الذات، ولذلك يَقوم على مبدأ السيطرة العقليّة على ما يَجري، ويَبتعد عن الزّخرفة المَشهديّة والإبهار رغم جَماليّته. من هذا المُنطلَق يُعتبر مسرح النو نقيض الكابوكي* الذي يُصنَّف كمسرح شَعبيّ* لأنّ سِمته الأساسيّة هي الإبهار البَصريّ من خِلال الخِدَع والحِيَل والألوان والأزياء. كذلك يُعتبر مسرح النو بطابَعه الجادّ نقيض الكيوغن* الذي يُقدَّم معه في عَرْض واحد على شكل فواصل* تَهريجيّة.

تكمُن أصول مسرح النو في نوع من عُروض المُنوّعات هو السانغاكو *Sangaku* الذي انتَقل في القرن الثامن الميلاديّ من الصين إلى اليابان حيث أخذ طابَعًا إيمائيًّا وأُطلق عليه اسم ساروغاكو *Sarugaku* (التقليد الأخرق)، وعن هذا النوع انبثق النو والكيوغن. لكنْ هناك اختلاف كبير في الطابَع بين هذين النوعين، فالنو له طابَع شِعريّ وسَرْديّ يَتداخل فيه الماضي مع الحاضر، في حين يأخذ الكيوغن طابَعًا واقعيًّا تَخلُقه المُساجَلة بين الشخصيّات. كذلك فإنّ النو في جوهره وأسلوبه يَحمِل طابَع الأناقة والنُّبل في حين يأخذ الكيوغن طابَع التهريج والمُحاكاة التهكُّميّة*. والجَمْع بين مسرحيّات النو والكيوغن في عَرْض واحد هو جَمْع لطابَع الرفيع* والغروتسك* معًا.

يُمكن تشبيه مسرحيّات النو بالتراجيديا* لأنّها تَحكي بأسلوب التجريد الكامل عَذاب الأشباح التي لا تَتوصَّل إلى الخلاص من أهوائها التي تَربِطها بالأرض والانسلاخ نهائيًّا عن العالَم المادّيّ.

تَشكَّل فنّ النو بفضل كان آمي **Kan Ami** (١٣٣٣-١٣٨٤) وابنه زيامي **Zeami** (١٣٦٣-١٤٤٤) الذي كتب أغلب مسرحيّات النو، وتلاه في ذلك أفراد عائلته. وقد وَضع زيامي أُسس النو ونظّر له في كتابه «نقل زهرة الأداء» حيث حَدّد بدِقّة بُنية ومراحل عَرْض النو وبُنية كلّ مسرحيّة على حِدة وطول المَقاطع الحِواريّة (عدد الكلمات والجُمَل والموسيقى المُرافِقة والأغاني) في كلّ مرحلة. في القرن السابع عشر صدر قانون يَمنع من إجراء أيّة تعديلات على ربرتوار* النو الذي أخذ شكله النِّهائيّ، وصار يَحتوي على ٢٤٠ مسرحيّة تُؤدّيها خمس عائلات تُشكِّل مدارس في الأداء*. والفُروق بين هذه المدارس تَكمُن في نوعيّة الأزياء والأكسسوارات المُستعمَلة وليس في الأداء والنصوص والأناشيد.

في الأصل كان عَرْض النو طويلًا يَدوم سبع أو ثماني ساعات، فهو يبدأ برقصة تَرمي إلى جَلْب بَرَكة الآلهة، تَليها خمس مسرحيّات نو تَتخلّلها أربع مسرحيّات كيوغن على شكل فواصل تُخفِّف من حالة الاستغراق التي تُولِّدها

مسرحيّات النو. في تطوُّر لاحق، ولضغط زمن الفُرجة بحيث لا تتجاوز ساعتين أو ثلاثة، صار العَرْض يَحتوي على مسرحيَّتَي نو وفاصل كيوغن واحد.

تُصنَّف مسرحيّات النو في خمس فئات رئيسيّة هي: النو الإلهيّة، ويَكون الدَّور* الأساسيّ فيها هو الإله، نو المَعارك والدَّور الأساسيّ فيها هو الرَّجل، نو النِّساء والدَّور الأساسيّ فيها هو المرأة، نو الجُنون أو الحياة المُعاصِرة والدَّور الأساسيّ فيها هو المجنون، نو الشياطين والحيوانات والدَّور الأساسيّ فيها هو الشيطان.

لا تحتوي مسرحيّة النو الواحدة على حَبْكة* مُعقَّدة لأنّها قصيرة وعناصرها مُبسَّطة إلى الحدّ الأقصى. كما أنّ الحدث في كُلّ مسرحيّة من المسرحيّات يَتطوَّر ضِمن بُنية دراميّة ثابتة هي: الاستهلال Jo والتصاعُد Ha والخاتمة Kyu.

كذلك يَخضع عَرْض النو الذي يَتألَّف من خمس مسرحيّات لنَفْس هذه البُنية إذ يتألّف من ثلاث مراحل هي:

- الاستهلال Jo وفيه تُقدَّم مسرحيّة من فئة النو الإلهيّة، وهي غالبًا مسرحيّة جِدّية وتطوُّرها غير مُعقَّد وتظهر فيها شخصيّة إلهيّة مُتنكِّرة على شكل إنسان ثُمّ تكشِف عن هُوِّيتها الحقيقيّة وتُقدِّم رقصة تُبارك الأرض وتَزيد من غِنى الجسد.
- التصاعُد Ha وفيه تُقدَّم ثلاث مسرحيّات تنتمي على التوالي إلى فئة نو المَعارك ونو النساء ونو الجُنون أو الحياة المُعاصِرة. تتميَّز هذه المرحلة بكثرة التفاصيل وبالإيقاع* البَطيء نسبة إلى إيقاع الاستهلال والخاتمة. في نو المعارك تلتقي أرواح المُحاربين برُهبان مسافرين فتَروي لهم ظروف مَقتلها والعَذاب الذي تُلاقيه لأنّها لا تستطيع الخَلاص والوصول إلى هُدوء الأبديّة، فيَقوم الرُّهبان بمُساعدة هذه الروح على تحقيق ما تريد. وفي نو النساء تَروي المرأة قِصّة حُبِّها وتَرقص رَقصة أنيقة. هذا النوع من المسرحيّات له طابَع شِعريّ، وفيه رِقّة كبيرة وعُذوبة. أمّا نو الجنون أو الحياة المُعاصِرة فتتميّز بطابَعها الدراميّ والواقعيّ إذ لا توجَد آلهة وإنّما شخصيّات إنسانيّة أصيبت بالجنون بسبب فَراق الأحبة أو الأبناء.
- الخاتمة Kyu، وفيها تُقدَّم نو الشياطين أو الحيوانات. وهي غالبًا مرحلة سريعة الإيقاع تكثُر فيها الأحداث والرقصات، ولها طابَع مَشهديّ يُعطي نوعًا من الاسترخاء بعد التوتُّر في المراحل السابقة، لأنّ أشباح الموتى والكائنات الخارقة غير المُؤذية تَظهر فيها وتَحمِل السعادة للبشر.

وقد اعتَبر زيامي نو النِّساء من أهمّ المسرحيّات، لكنّ المُتفرِّجين مع الزمن صاروا يَميلون لنو الجُنون أو الحياة المُعاصِرة التي تحتوي على شخصيّات دراميّة فيها قُوّة وكَثافة، ولذلك فهي الأكثر رَواجًا.

وعدد المُمثِّلين في مسرحيّة النو الواحدة لا يَتجاوز الأربعة بالإضافة إلى وُجود جوقة* ثابتة من ستّة أشخاص. تَقوم كلّ مسرحيّة من مسرحيّات النو على دَورين رئيسيَّين يَصحبهما عدد من المُرافِقين. الدَّور الأوّل يُعتبر بمَثابة الشخصيّة الأساسيّة *Protagoniste* في العَرْض، ويُطلق عليه باللغة اليابانيّة تسمية شيتة Shité (الذي يفعل) لأنّه يُغنّي ويرقص ويُؤدّي المونولوغ* ويَقوم بحركات إيمائيّة مع غِناء الجوقة. وتَتنوّع الأدوار التي تَقوم بها الشخصيّة الأساسيّة شيتة، إذ يمكن أن يَلعب دَور الإله أو

الرَّجل أو المرأة أو المجنون أو الشيطان، وذلك حسب نوعيّة مسرحيّة النو التي يَظهر فيها. أمّا الدَّور الثاني فيُسمَّى باليابانيّة واكي Waki (الذي يَقف جانبًا) لأنّ دَوره لا يَتجاوز تحريض مَسار العَرْض بالكلام والحركة، فهو يَدخل في الاستهلال Ja ويُحدِّد مكان وزمان الحَدَث ويَطرح الموضوع الذي يَعرفه المُتفرِّجون جَيِّدًا ثُمّ يَنسحب ويتحوَّل إلى مُتفرِّج* عند ظهور الشخصيّة الأساسيّة شيتة.

لا يضع الواكي قِناعًا لأنّه يَنتمي إلى زمن الحاضر. أمّا الشخصيّة الأساسيّة (الشيتة) فتنتمي إلى زمن الماضي وتُمثِّل أشباحًا أو أرواح رجال من ذلك الزمن ولذلك تَرتدي القِناع*.

والعَلاقة بين واكي وشيته تُظهر خُصوصيّة البِناء الدراميّ لمسرحيّات النو التي تَخلق نوعًا من المسرح داخل المسرح* بسبب وجود زمنين تَستحضرهما المسرحيّة هما زمن الحاضر وزمن الماضي، ممّا يَستدعي طرح الحدث في قالَب سَرْديّ. بالإضافة إلى ذلك فإنّ وجود الموسيقى التي تُرافق الأداء بشكل دائم وتَربط بين أجزاء العَرْض، ووجود تناوُب بين الأداء وبين غِناء الجوقة، وبين الفعل والسَّرْد* هي من العناصر التي تَكسِر الإيهام بشكل دائم وتُحقِّق التغريب*.

كانت عُروض النو تُقدَّم في المعابد خِلال الاحتفالات، ثُمّ صارت تُقدَّم في المَسارح المُلحقَة بمَدارس النو. وخشبة* المسرح في النو تتألّف من قسمين أساسيّين: الخشبة الرئيسيّة وهي مُربَّعة يُحيط بها الجمهور من جانبين في حين تَجلِس الجوقة في الجانب الثالث على اليمين والموسيقيّين في عُمق الخشبة، والخشبة الثانويّة، وتأخذ شكل جِسر أو مَمرّ فيه صَنوبرات ثلاث يَربِط الخشبة بالكواليس* جهة اليسار، ويُدعى مَمرّ الزهور، وهو مُخصَّص لدخول المُمثِّلين إلى الخشبة الرئيسيّة وخُروجهم منها. يَحدّ الخشبة والمَمرّ من الخلف حاجز هو بمَثابة لوحة خَلفيّة مرسوم عليها شجرة صَنوبر تُشكِّل الديكور الثابت والوحيد لكُلّ مسرحيّات النو، وتُذكِّر بالمَعبَد الذي كانت تُقدَّم عُروض النو فيه في البِدايات. كذلك توجَد أعمدة تَحمل سقف المسرح وتسمح للمُمثِّلين الذين يَضعون قِناعًا يَحجُب عنهم الرُّؤية أن يَتمسَّكوا بها لَدى تَحرُّكهم. وخَشبة النو مَصنوعة من خشب الأرز ومُجوَّفة توضَع تحتها قِطَع من الفَخّار لتضخيم صوت الخُطوات والآلات الموسيقيّة وغِناء الجوقة (انظر المُؤثِّرات السَّمعيّة).

لا يوجَد أيّ طابَع واقعيّ في عَرْض النو، فهو عَرْض مؤسلَب في كلّ تفاصيله: فمَلابس الشخصيّة الأساسيّة (شيتة) فخمة جِدًّا حتى ولو كانت تَلعب دَور امرأة عجوز فقيرة. وكلّ الشخصيّات ما عدا الشباب تَضع أقنعة خشبيّة ممّا يُعطي للوجوه قَسَمات جامدة تَبتعد عن الطابَع الواقعيّ الإنسانيّ. لكنّ الإضاءة* تُغيِّر من مَلامح الأقنعة وتُضفي عليها حَيويّة. وعندما لا يَستخدم المُمثِّل القِناع يَجهد لإعطاء وجهه شكل القِناع لأنّ الشخصيّات في مسرح النو هي شخصيّات نَمطيّة*.

يَتمّ العَرْض في خشبة عارية إلّا من شجرة الصَّنوبر المرسومة على الحائط الخشبيّ الخَلفيّ الدائم، ويُستعاض عن الديكور* بالألوان والحركة* وبالأغراض المُوحية ذات الوظيفة الدَّلالية (انظر الغَرَض المسرحيّ) وبكلام المُمثِّل الذي يَصِف ويُحدِّد مكان الحدث عند دخوله ويُعرِّف بدَوره وبقيّة الأدوار. والأداء في مسرح النو مؤسلَب يَرتبط بأعراف حركيّة شَكَّلت روامز* يَعرِفها المُتفرِّجون جيِّدًا. فالكيمونو المُلقى على

الأرض يَرمز إلى شخص مريض، وخفْض البَصر يُشير إلى انسياب الدموع إلخ. كذلك فإنّ الرَّقصات في النو مُنمَّطة وتُساهم في التعريف بالشخصيّات. فإذا توقَّف المُمثِّل عند دخوله أمام شجرة الصَّنوبر الأولى في مَمرّ الزهور، فذلك يَعني أنّه يُمثِّل شخصيّة إلهيّة، وعندها تبدأ رقصته بدائرة واسعة. وإذا توقَّف أمام الثانية فهو شخصيّة نصف إلهيّة ورقصته تَرسُم نِصف دائرة. وإذا توقَّف أمام الثالثة فهو إنسان، وعندها يرسُم برقصته مُثلَّثين.

يَتعلّق أداء المُمثِّل في النو بالقُدرة على التوصُّل إلى الهدوء الذي يُعطيه طاقة حَيويّة كبيرة وقُدرة خارقة على التركيز القويّ بحيث لا يَتشتّ ذِهنه لحظة واحدة عمّا يُؤدّيه، ويَكون أداءه حالة روحيّة عميقة رغم الطابَع المؤسلَب واللَّعِبيّ الذي يوحي به العَرْض. يَتدرَّب المُمثِّل طويلًا على الوصول إلى هذه الحالة وعلى نوعيّة الأداء الذي يَتخصّص فيه طِيلة حياته. ولذلك يَبدأ إعداد المُمثِّل* عادة من سِنّ الطفولة.

في محاولة لتطوير المسرح اليابانيّ قام بعض المُخرِجين المُعاصِرين باستخدام العناصر التقليديّة لمسرح النو في إخراج العُروض المُعاصِرة وبتطبيق تِقنيّاته على نصوص المسرح الغربيّ ومن أهمّ هؤلاء أكيرا واكاباياشي A. Wakabayashi وهيديو كانزيه H. Kanzé. كذلك فإنّ المُخرِج تاداشي سوزوكي T. Suzuki قام بمَزْج تِقنيّات أداء المُمثِّل المُتَّبَعة في مسرح النو مع التِّقنيّات الغربيّة، واهتمّ بشكل خالص بالتعبير الجَسديّ. وقد قَدَّم سوزوكي التراجيديا اليونانيّة بتِقنيّات مسرح النو.

تأثّر رجال المسرح في الغرب بمسرح النو، وعلى الأخص بِتقنيّة إعداد المُمثِّل القائمة على التركيز والهدوء الداخليّ. ويُعتبَر المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من أهمّ الذين استعاروا من هذا المسرح العناصر التي أدّت إلى صِياغة نَظريّته حول المسرح المَلحميّ* والتغريب.

انظر: الشرقيّ (المَسرح-)، الكيوغن.

هـ

■ **الهابننغ** **Happening**

Happening

الهابننغ Happening كلمة إنجليزيّة تعني حدوث شيء ما، وهي مُشتقَّة من فعل to happen = يَحدث. وقد تُرجمت هذه الكلمة في اللغة العربيّة أحيانًا «بالحَدَثيّة» لتمييزها عن الحدث ***Event*** (انظر العُروض الأدائيّة). لكنّ كلمة حدثيّة غير مألوفة في العربيّة، لذلك يُفضَل استخدام اللفظ الإنكليزيّ، أو إطلاق تسمية «المسرح الحدث» على ما تَدلّ عليه كلمة هابننغ.

درج استعمال هذه الكلمة في مَجال الفَنّ ولا سِيّما الرسم والموسيقى والمسرح في الستّينيات في أمريكا، وبعد ذلك في بَقيّة دول العالَم، وصارت في مَجَال المسرح تَدلّ على عَرْض غير مُتوقَّع يأخذ شكل حَدَث آني مُتفرِّد وغير مُتكرِّر.

يُعتبر الرسّام الأميركيّ آلان كابرو A. Caprow أوّل من ابتدع مفهوم الهابننغ في أمريكا، وذلك حين انتقل من الرسم في المُحتَرف على اللوحة التقليديّة إلى الرسم أمام المُتفرِّجين على عناصر المكان (الرصيف، الجُدران، واجهات الأبنية) أو على الجسد أو قِطع الأثاث، فأضفى بذلك عُنصر المفاجأة على مَعارض الرسم التي كان يُنظِّمها في أمكنة غير تقليديّة، وحوّلها إلى حدث شِبه مسرحيّ أو احتفال*. وقد كتب كابرو عام ١٩٦٦ كتابًا حَمَل عنوان «التجميع والبيئة المُحيطة والهابننغ» كان أساسًا لظهور الهابننغ وتطوُّره في تلك الفترة.

شكّل الهابننغ عند ظهوره في المسرح مَرحلة تحوُّل وقَطع بالنسبة لما كان يُقدَّم على الخشبة في الصالات المسرحيّة التقليديّة، فأثار دَهشة الجُمهور وساهم في تغيير النظرة إلى المسرح الذي تحوَّل من فُرْجة إلى احتفال* يَختلط فيه الجُمهور* بالمُمثِّلين. كما أدّى إلى خَلْق حساسية جديدة لَدى المُتفرِّج* الذي يَتلقّى العَرْض. لكنّ هذا النوع من العُروض الذي ازدهر في المُناخ الاستفزازيّ في الستّينات في أمريكا وأوروبا تَراجع في السبعينات وتَقلّص دَوره فيما بعد.

يَختلف هذا النوع من العُروض عن العُروض التقليديّة. فهو لا يَرتكز على بِناء مُتخيَّل للمكان والزمان والحدث، وإنّما على تقديم حدث من الحياة. كما يَقوم على استثمار الأمكنة والأزمنة بوظيفتها ووَضْعها في الواقع مع تغيير طبيعتها الأصليّة (انظر مسرح البيئة المُحيطة). تُستخدَم في هذه العروض عناصر من الواقع بحيث يَتطابق الأداء* مع الفعل الحياتيّ، لكنّها تُوظَّف بشكل غير مألوف. والهابننغ يُمكن أن يَتِمّ خارج إطار العَمارة* المسرحيّة التقليديّة، أي في الاجتماعات العامّة وبين الحشود في الشارع وفي مواقف السيّارات أو في المَحالّ التّجاريّة وغير ذلك بهدف الدِّعاية أو تحقيق مُشارَكة من الجُمهور تَختلِف عمّا يَحصُل عادة في العُروض

التقليديّة.

وقد أُعطي الهابننغ تعريفات مُتنوّعة بتنوُّع المادّة التي يَستند عليها، إذ وُصف تارة بأنّه لوحة حَيّة تَتشكّل أمام المُتفرِّج، أو منحوتة مُتحرِّكة، أو قصيدة في حالة التشكّل، أو تجميعًا عَشوائيًّا لعناصر مُختلِفة.

هذا النوع من الإقحام للمسرح في العالَم اليوميّ للمُتفرِّج الذي يَجد نفسه مُتورِّطًا في حدث مُفاجىء يُشبه كثيرًا مسرح المُداخَلة *Théâtre d'intervention* الذي تَبنَّته الكثير من الفِرَق في الولايات المتحدة الأمريكيّة ودول أخرى في أمريكا اللّاتينيّة، وأهمّها فرقة الليڤنغ **Living Theatre** وفرقة البريد أند بابيت **Bread and Puppet** والفِرَق المسرحيّة التي تَبنَّت ما سُمّي بحركة مسرح البيئة المُحيطة* في أمريكا، والفِرَق التي اعتمدت مبدأ التحريض في أمريكا اللّاتينيّة مثل مسرح العِصابات*.

انتقل هذا النوع من العُروض من أمريكا إلى أوروبا مع جَولات فرقة البريد أند بابيت وغيرها من الفِرَق التي اعتمدت نفس الأسلوب. وقد كان لذلك تأثيره في أوروبا على مَنحى عُروض بعض الفِرَق مثل فرقة مسرح الشمس **Théâtre du soleil** في فرنسا التي تَبنَّت جوهر الهابننغ في تحويل العَرْض إلى ما يُشبه الاحتفال في بعض عُروضها، وفي أسلوب تحضير العَرْض على شكل إبداع جَماعيّ*. رغم ذلك ظَلّ انتشار الهابننغ بشكله الخالص محدودًا في أوروبا.

انظر: العُروض الأدائيّة، مَسرح البيئة المُحيطة، التحريضيّ (المَسرح-).

■ **الهُواة (مَسْرَح-)** **Amateur theatre**
Théâtre d'amateurs

مسرح الهُواة هو مسرح أشخاص أغلبهم من غير المُتفرِّغين يَعملون بدافع حُبّ المسرح دون أن يَكون ذلك مَورِد رِزق لهم. لذلك فإنْ تسمية مسرح الهُواة تَرتبط بطبيعة العاملين فيه وبأسلوب تنظيمه أكثر من ارتباطها بشكل مسرحيّ مُعيَّن أو بشكل تلقٍّ.

لا يُفترَض من مسرح الهُواة تقديم أعمال مُكتمِلة تُقارَن بأعمال المُحترِفين. لكن في الوقت نفسه، لا تَحمِل تسمية مسرح الهُواة معنًى انتقاصيًّا، ففي كثير من الأحيان كان مسرح الهُواة نَواة لحركات التجريب* التي أغنت المسرح وجَدَّدته، وفي الغرب كانت ثورة على الأشكال التقليديّة التي تُقدِّمها المسارح المُحترِفة.

في كثير من الأحيان يَرتبط مسرح الهُواة بإطار ما مدرسيّ أو جامعيّ أو نِقابيّ، أو بنَوادٍ ثقافيّة واجتماعيّة وخَيريّة. كذلك يُمكن أن يُقدِّم عُروضه بإشراف مُخرِج* من المُحترِفين، أو يأخذ صِيغة الإبداع الجَماعيّ*. ولهذا تأثيره على طَبيعة تَشكُّل الفِرَق ودَيمومتها إذ غالبًا ما تَظهر وتَنحلّ بسرعة (انظر الفرقة المسرحيّة). تُقدَّم عُروض الهُواة عادة في أمكنة مُختلِفة باختلاف الظروف المادّيّة لهذه الفِرَق، أو على هامش المِهرجانات والاحتفالات، وهناك في يومنا هذا مِهرجانات* مُخصَّصة لعُروض الهُواة.

كانت صِيغة مسرح الهُواة معروفة منذ القِدَم دون أن تَحمِل هذه التسمية لأنّ مفهوم الاحتراف لم يَكن قد تَبلوَر بشكله الحديث بعد. ففي الحَضارة الرومانيّة، كانت مُشارَكة الفئات الأرستقراطيّة في العُروض المسرحيّة الخاصّة أقرب ما يَكون إلى صِيغة مسرح الهُواة لأنّ احتراف التمثيل كان قَصْرًا على العبيد في ذلك الوقت. كذلك فإنّ العُروض التي كان يُقدِّمها طلّاب الجامعة في القرون الوسطى في أوروبا،

وعُروض اليسوعيّين في المَدارس والجامعات كانت شكلًا من أشكال مسرح الهُواة (انظر مَدرسيّ-مسرح). وقد تَندرج في هذا الإطار أيضًا العُروض التي كانت تُقدَّم في باحات الكنائس والمَدارس وساحات المدن ويُشارِك في تقديمها أعيان المدينة وأعضاء السِّلك الكَنسيّ.

اعتبارًا من القرن التاسع عشر تَبلوَرتْ صِيغة مسرح الهُواة بشكلها الحديث. وقد لَعِب مسرح الهُواة في أنحاء كثيرة من العالَم دَورًا أساسيًّا في إرساء التقاليد المسرحيّة في بعض البلدان (دول شمال أوروبا وعلى الأخصّ فنلندا)، وفي خلق مسرح له طابَع مَحليّ من خِلال المَزْج بين أشكال الفُرْجة* المَحلّيّة وبين الصِّيَغ الغربيّة الطليعيّة، وفي إدخال التجريب على مسرحٍ أخذ طابَعًا تقليديًّا عند نشوئه وسارت به الفِرَق المُحترِفة باتِّجاه الترفيه والتسلية (البرازيل وبعض البلدان العربيّة).

في بعض الدول تَطوَّر مسرح الهُواة ضِمن مُعطَيات خاصّة: فقد كانت المُسابَقات التي تُنظَّم للهُواة لاختيار أفضل العُروض حافزًا لإبداع صِيَغ مسرحيّة تجريبيّة في هولندا مثلًا. وفي روسيا، كان لمسرح الهُواة بعد ثورة ١٩١٧ طابَعًا خاصًّا فقد أُطلق عليه اسْم مسرح الإنتاج الذاتيّ. في فترة الحرب الأهليّة أفرز هذا المسرح شكلًا خاصًّا هو المسرح التحريضيّ*. اعتبارًا من ١٩٣٥، وتحديدًا في الفترة التي أُطلق فيها شِعار ثقافة البروليتاريا **Proletkult**، انبثق عن مسرح الهُواة مسرح الشبيبة العُمّاليّة الذي شَكَّل مِنبرًا للهجوم على المسرح المُحترِف الذي اعتُبر وقتها نِتاجًا للثقافة في المجتمعات الرأسماليّة.

في البلاد العربيّة، نشأ المسرح بمُبادرة من هُواة كانوا يُمارِسون أعمالًا أخرى إلى جانب عملهم بالمسرح. في مرحلة لاحقة، وبعد أن اعتادت الفِرَق المُحترِفة تقديم عُروض البولڤار* والمُنوَّعات*، كان لتأسيس النوادي والجمعيّات في الخمسينات دَوره في نشر الحركة المسرحيّة بعيدًا عن الاحتراف، وفي إدخال التوجُّه التجريبيّ. اعتبارًا من الستّينات، ولا سِيَّما في المغرب العربيّ، لعبت فِرَق الهُواة دَورًا هامًّا في تجديد الربرتوار* وتَغذية المسرح بِدِماء جديدة.

انظر: المَدرسيّ (المَسرح-)، الجامعيّ (المَسرح-).

و

■ **الواقِعِيّة والمَسْرَح** **Realism** ***Réalisme***

عَرّف عِلم الجَمال* الواقعيّة في الفنّ والأدب بأنّها محاولة تصوير الأشياء بشكل مَوضوعيّ وبأقرب صورة لها في العالَم، أي بشكل إيقونيّ يَتطابق قدر الإمكان مع النّموذج المُصوَّر، مع إخفاء مَعالم إنتاج العمل والصُّنعة الأدبيّة والفنّيّة فيه. نتيجة لذلك يَبدو العمل انعكاسًا للواقع وليس نسيجًا مُصطَنعًا حول الواقع، وهذا ما يُعطي المُتلقّي الانطباع بأنّه أمام شيء حقيقيّ كالواقع تمامًا وليس أمام شيء خياليّ. وقد أُطلق على هذا التأثير* في عِلم جَمال التلقّي اسْم التأثير الواقعيّ *Effet de réel*.

وكلمة الواقعيّة مُصطلَح كان ينتمي إلى مَجال الفلسفة ثُمّ دخل إلى مَجال عِلم الجَمال في الجُزء الأوّل من القرن التاسع عشر وأخذ معنىً مُختلِفًا حيث انصبّ على طابَع العمل ومُكوّناته. وقد شَكّلت الواقعيّة في تلك الفترة، وتحديدًا ما بين ١٨٣٠-١٨٨٠ مَذهبًا جَماليًّا ظهر في الأدب والفنّ وانطلق من هدف إعادة تمثيل الواقع، وتصوير حقيقة ما نفسيّة أو اجتماعيّة بشكل موضوعيّ.

بعد ذلك صارت صِفة الواقعيّ تُطلق على الطابَع الذي يَسِم أعمالًا أدبيّة وفنّيّة تنتمي إلى فَتَرات زمنيّة مُختلِفة ومُتباعِدة لا تنتمي بالضّرورة إلى هذا المذهب.

تَعود الواقعيّة بأصولها إلى التوجُّه الجَماليّ الذي كرّسته البورجوازيّة وبَلوَره الفيلسوف الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) ويَقوم على الإيهام* بالواقع. وقد كان تَشكُّلها كمذهب فيما بعد نتيجة مُباشَرة للتغيُّرات الاجتماعيّة والعِلميّة التي عرفها القرن التاسع عشر، وعلى الأخصّ الفلسفة الوَضْعيّة التي يُمثّلها الفلاسفة الفرنسيّون هيبوليت تين H. Taine وسانت بوف Sainte-Beuve وأوغست كونت A. Comte، والفلسفة الاشتراكيّة الطوباويّة التي يُمثّلها سان سيمون Saint-Simon وشارل فورييه Ch. Fourier، وكذلك كتابات داروين Darwin عن أصل الأنواع.

من جهة أخرى كانت الواقعيّة رَدّة فعل على مذهب الفنّ للفنّ في الشِّعر، وعلى توجُّه الرومانسيّة* نحو تصوير الإنسان بشكل مِثاليّ.

الواقِعِيّة في الفَنّ والأَدَب:

ظهرت كلمة الواقعيّة بمعناها الحديث في عام ١٨٣٣ للدّلالة على فنّ لا يَتأتّى من الخَيال أو من الذّهن، وإنّما من مُلاحَظة الواقع بشكل دقيق. وقد تَكرّست الكلمة في الخِطاب النقديّ الأدبيّ منذ أن أعطاها مُنظِّر الواقعيّة في الأدب الفرنسيّ جول شانفلوري Champfleury (١٨٣١-١٨٨٩) مَعنى إيجابيًّا واعتبرها مُرادِفًا للصّدق في الفنّ، وذلك في مجموعة مقالاته التي نشرها تحت عنوان «الواقعيّة» (١٨٥٧).

كما استُخدمت كلمة الواقعيّة في عام ١٩٥٥ لوصف أسلوب الرسّام الفرنسيّ غوستاف كوربيه G. Courbet الذي اعتَبر أنّ صِفة الواقعيّة قد أُلصقت به لصقًا لكنّه يَقبل بها ولا يَرفضها.

شَكّلت الواقعيّة في فرنسا تيّارًا ضَمّ العديد من الرِّوائيّين الذين سَعَوا في أعمالهم إلى تصوير المجتمع تصويرًا دقيقًا موضوعيًّا مِثل بلزاك Balzac وستاندال Stendhal وألكسندر دوماس الابن A. Dumas (Fils) والأخوين إدمون وجول غونكور Les Frères Goncourt وغوستاف فلوبير G. Flaubert، والكاتب الرِّوائيّ والمسرحيّ إميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) الذي دَفع بالواقعيّة باتّجاه الطبيعيّة*.

في إنجلترا تُعتبر رِوايات العصر الفكتوريّ في القرن التاسع عشر رِواية واقعيّة وخاصّة أعمال جورج إليوت G. Eliot. وفي إيطاليا أخذت الواقعيّة شكل تيّار مُحدَّد هو نزعة تمثيل الحقيقة* Vérisme.

وإذا كانت الواقعيّة في الأدب والفنّ قد سبقت الطبيعيّة، إلّا أنّها في المسرح أخذت مَسارًا مُختلِفًا وانتشرت في أوروبا بعد انحسار الطبيعيّة، ووصلت إلى شكلها الكامل مع المُخرِج الفرنسيّ أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٧-١٩٤٣) ومع المُخرِج الروسيّ كونستانتين ستانسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨). والواقع أنّ عددًا من كُتّاب المسرح في أوروبا مثل النرويجيّ هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٣٨-١٩٠٦) الذي يُعتبر رائد الواقعيّة في المسرح، والإيرلنديّ جورج برنار شو G.B.Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) والروسيّ مكسيم غوركي M. Gorki (١٨٦٨-١٩٣٦) كانوا من دُعاة المدرسة الطبيعيّة في بِداياتهم ثم كتبوا مسرحًا واقعيًّا ابتَعدوا فيه عن «الموضوعيّة» التي اعتَمدوها سابقًا في الكتابة، وعن مُحاولة طرح الأمور بتفسيراتها العِلميّة. وقد تداخلت الواقعيّة والطبيعيّة في ألمانيا لدرجة تَجعل التمييز بين الواحدة والأخرى صعبًا، وهذا ما يبدو لَدى مُحاولة تصنيف كِتابات فردريك هيبل F. Hebel (١٨١٣-١٨٦٣) وغيرهارت هاوبتمان G. Hauptman (١٨٦٢-١٩٤٦).

في المَسرح الروسيّ يُعتبَر الكاتب نيقولاي غوغول N. Gogol (١٨٠٩-١٨٥٢) مؤسِّس الواقعيّة التي أوصلها إيڤان تورغينييف I. Tourgeneev (١٨١٨-١٨٨٣) إلى درجتها القُصوى. كما يُعتبر ألكسندر أوستروفسكي A. Ostrowsky (١٨٢٣-١٨٨٦) واقعيًّا لأنّه نقل حياة الناس البُسطاء إلى المسرح. أمّا بالنسبة لليون تولستوي L. Tolstoï (١٨٢٨-١٩١٠) وأنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤)، فقد ظهرت الواقعيّة في كتاباتهما من خِلال الرغبة في مُراقبة التصرُّف الإنسانيّ والتركيز على البُعد النفسيّ لَدى الشخصيّات وتبرير أفعالها، ومِصداقيّة الموضوع.

سِمات الواقِعِيّة في المَسْرَح:

على الرّغم من أنّه لا يوجَد مَنهج مُحدَّد يُميِّز الواقعيّة كتيّار في المسرح، إلّا أنّها اكتسبت سِمات واضحة على صعيد الكِتابة وعلى صعيد العَرْض في الجُزء الأول من هذا القرن. فقد كانت المسرحيّات الواقعيّة استمرارًا للمسرح التقليديّ على صعيد البُنية، لكنّها قاربت في مواضيعها لغة ومواقف الحياة اليوميّة وهدفت إلى تحقيق التطابُق بين ما يجري في الحدث ومرجعِه في الحياة. كما أنّها في بَحثها عن تصوير الواقع بشكل موضوعيّ، أبرزت تفاصيل الحياة اليوميّة للشخصيّات، وفسّرت أفعالها

ودوافعها على ضوء انتماءاتها الاجتماعيّة وأوضاعها النفسيّة. وقد تَطلّب هذا التوجُّه البحث عن صِيَغ مسرحيّة جديدة على مُستوى العَرْض ساعد على تحقيقها ظهور فنّ الإخراج*. فضِمن هدف الإيحاء بالواقع وخَلْق التأثير الواقعيّ، شكّلت الواقعيّة استمرارًا لأسلوب الإخراج الذي كَرّسته الطبيعيّة ولأعرافها التي تقوم على إخفاء الصُّنعة في إعداد العَمَل على الخشبة وإلغاء كلّ ما يُمكن أن يُبرز المسرحة*. على صعيد الأداء* أيضًا كانت الواقعيّة تأكيدًا للأسلوب الذي رَسَّخته الطبيعيّة، والذي تبدو معه الشخصيّات وكأنّها تَتحرّك على المسرح بمَعزِل عن وجود الجُمهور* (انظر الجِدار الرابع).

على الرّغم من أنّ الواقعيّة عند ظهورها شَكّلت تجديدًا أساسيًّا في المسرح إلّا أنّها سُرعان ما تَحوّلت إلى شكل تقليديّ كان موضِع رَفْض وثورة التيّارات التجريبيّة المُختلِفة التي ظهرت منذ بِدايات هذا القرن. خاصّة وأنّ الأعراف* المسرحيّة والقواعد* التي أرستها الواقعيّة لم تعد بعد انحسارها تُمارَس إلّا في أشكال* مسرحيّة جامدة مِثل مسرح البولڤار* وبعض أنواع الكوميديا*. وقد صارت سِمة الواقعيّة تُطلَق في كثير من الأحيان بمعنى انتقاصيّ لأنّها اعتُبِرت رديفًا لما يُسمّى بالمسرح التقليديّ والمسرح البورجوازيّ والمسرح الإيهاميّ *Théâtre d'illusion* الأرسطاليّ* ولأنّها ارتبطت بشكل عَمارة* مسرحيّة تقليديّة هي العُلبة الإيطاليّة*.

طَرح النقد الحديث تَساؤلات حول قُدرة الواقعيّة على تحقيق الهدف الذي قامت من أجله وحول كونها تَوصّلت لأن تكون انعكاسًا للواقع بشكل فعليّ، وهذا ما عالجه الناقد الرومانيّ جورج لوكاش **G. Lukàcs** حين قارن نَموذج الواقعيّة الذي يُمثّله بلزاك بالنّموذج الذي تُمثّله واقعيّة فلوبير، وذلك في مقاله حول الواقعيّة الفرنسيّة.

بعد ذلك طُرحت فِكرة أنّ مُفارَقة الواقعيّة تكمُن في أنّها لم تستطِع أن تكون انعكاسًا للواقع، وإنّما صارت شكلًا جامدًا يَتجاهل حركة التاريخ والتأثير المُتبادَل بين الإنسان والمجتمع. حاول المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت **B. Brecht** (١٨٩٨-١٩٥٦) في مسرحه المَلحميّ* أن يَتخطّى هذه المُفارَقة. فقد اعتبر أنّ المسرح لا يُصوِّر الواقع وإنّما يَطرح خِطابًا حول الواقع يُشكِّل قراءة* مُحدَّدة له. من جانب آخَر فإنّ كافّة الاتّجاهات المسرحيّة التي اعتمدت الأسلبة* وإبراز المسْرحة في العَرْض سارت في اتّجاه مُعاكِس للواقعيّة كما هو الحال في أعمال الروسيّ ڤسيڤولود ميرخولد **V. Meyerhold** (١٨٧٤-١٩٤٠) وألكسندر تايروف **A. Taïrov** (١٨٨٥-١٩٥٠).

والواقِع أنّ المسرح بطبيعته يَفترض نوعًا من الشَّرطيّة* في تمثيل الواقع ولا يُمكن له أن يُعطي تصويرًا واقعيًّا بشكل كامل. ورغم أنّ العناصر التي تُكوِّن العَرْض المسرحيّ هي عنصر واقعيّة (الديكور* وجسد المُمثّل) إلّا أنّه لا يُمكن أن يَكون نُسخة طبق الأصل عن الواقع. أمّا في التلفزيون والسينما، ورغم غِياب الحضور الحَيّ للديكور وللمُمثّل* فإنّ القُدرة على الإيحاء بالواقع تَكون أكبر. (انظر وسائل الاتصال والمسرح، المُحاكاة وتصوير الواقع):

ما بَعْد الواقِعيّة:

أفرَزتِ الواقعيّة اتّجاهات مُتعدّدة منها:

الواقعيّة النفسيّة ***Réalisme psychologique***،

وهو الاتّجاه الذي طوّره ستانسلافسكي في مسرح الفنّ في موسكو عام ١٨٩٨ في عمليّة إعداد المُمثّل* وتحضيره للدّور حين ركّز بحثه على التوصُّل إلى مِصداقيّة في الأداء من خِلال إبراز الجانب البسيكولوجيّ للشخصيّة*. وقد وجد ستانسلافسكي في مسرحيّات تشيخوف وغوركي ما يَسمح له بتحقيق ذلك.

الواقعيّة الاجتماعيّة *Réalisme social*، وهو توجُّه ظهر في الرسم في إنجلترا منذ ١٨٨٠ ثُمّ في المسرح الأمريكيّ بعد ١٩٤٠، وتُمثِّله المسرحيّات الأولى للكاتب الأمريكيّ أوجين أونيل **E. O'Neill** (١٨٨٨-١٩٥٣)، والإعداد* المسرحيّ الذي تمّ للقِصص القصيرة التي كتبها جون شتاينبك **J. Steinbeck**.

الواقعيّة الجديدة *Néo-Réalisme*، وهي التسمية التي أُطلقت على الأعمال السينمائيّة الإيطاليّة التي ظهرت بعد عام ١٩٤٥ لأنّها تُصوّر حياة العامّة. ويُمثِّل هذا التوجُّه في المسرح الأمريكيّ إدوارد آلبي **E. Albee** (١٩٢٨-) الذي كتب مسرحيّة «مَن يخاف فِرجينيا وولف». والواقعيّة الجديدة في المسرح تَقوم على اختيار مواضيع من الحياة اليوميّة، وعلى استخدام الحِوار* القريب من اللغة المَحكِيّة. يُمكن أن تُصنَّف ضِمن الواقعيّة الجديدة اتّجاهات مسرحيّة مِثل المسرح الحميميّ* ومسرح الصّمت* ومسرح الحياة اليوميّة*.

الواقعيّة الاشتراكيّة *Réalisme socialiste* وهو مفهوم طُرح نظريًّا في بيان المؤتمر الأوّل لاتّحاد الكُتّاب السوفييت عام ١٩٣٤ وجاء كردّة فعل على نظريّة الفنّ للفنّ والشكلانيّة* والفنّ التجريديّ والسرياليّة*. وقد ساد هذا الاتّجاه في الاتحاد السوفييتي ودول الديموقراطيّات الشّعبيّة في أوروبا الشرقيّة. وكان مكسيم غوركي أوّل من دعم هذا التوجُّه وطبّقه في مسرحه. يُعتبر هذا الاتّجاه مُمثِّلًا للفنّ المُلتزِم واستمرارًا للواقعيّة النقديّة *Réalisme critique* في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وللواقعيّة الاجتماعيّة.

يُعتبر الناقد الرومانيّ لوكاتش أوّل من درس ظاهرة الواقعيّة الاشتراكيّة بِناء على ماهيّة انعكاس الواقع في العمل. هذا ويَعتبر بعض النقّاد في أوروبا الغربيّة أنّ الواقعيّة الاشتراكيّة قد أخذت منحى عقائديًّا أكثر منه فنيًّا في عهد ستالين **Staline** وقد أُطلق عليها من هذا المنحى اسْم الجدانوفيّة نسبة إلى جدانوف **Jdanov** وزير الثقافة. تتميّز هذه المرحلة التي دامت حتى موت ستالين (١٩٥٣) وخَفّت حِدّتها في المؤتمر الثاني للكتاب (١٩٥٤) بالتوجُّه نحو إلغاء الأنواع* المسرحيّة والاقتراب من الأسلوب الصَّحفيّ في المسرح، والانطلاق من حَبَكات نَموذجيّة تَتطابَق مع الإيديولوجيا السائدة. أمّا على صعيد الإخراج، فقد فُرض فيها مَنهج ستانسلافسكي كَنموذج يُحتذى.

الواقِعِيّة في المَسْرَح العَرَبِيّ:

توجَّه المسرح العربيّ في بِدايات القرن لاستقاء المواضيع من الواقع. في مرحلة لاحقة، صار هناك تَبنٍّ كامل للشكل الواقعيّ ولأعرافه المسرحيّة في الدراما* والميلودراما* والكوميديا. واستمرّ ذلك حتى بعد انحسار الواقعيّة في المسرح الغربيّ.

بعد ١٩٥٦ وهو تاريخ وِلادة الفرقة القوميّة في مصر، وبعد فترة ازدهار المسرح التاريخيّ *Théâtre historique* والمسرح الشِّعريّ*، جاء جيل جديد من كُتّابِ المسرح رَبطوا أعمالهم المسرحيّة بالواقع السياسيّ والاجتماعيّ المَحلّيّ

والعربيّ وطَرحوا القضايا الحياتيّة التي تَهمّ شريحة كبيرة من المُتفرِّجين. من أهمّ هؤلاء الكُتّاب المصري نعمان عاشور (١٩١٨-١٩٨٧) الذي كتب «عيلة الدوغري» (١٩٦٣) ومسرحيّة «الناس اللي فوق والناس اللي تحت»، والكاتب ميخائيل رومان (١٩٢٠-١٩٧٣) الذي كتب مسرحيّة «الدخان»، وسعد الدين وهبة (١٩٢٥-) الذي كتب «سكة السلامة» (١٩٦٤)، ومحمود تيمور (١٨٩٤-١٩٧٣) الذي كتب «المخبأ ١٣» (١٩٤٢) و«حفلة شاي» (١٩٤٣)، وتوفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) الذي جَمع عددًا من المسرحيّات المُستمَدّة من الواقع تحت اسْم «مسرح المجتمع». لكنّ هؤلاء الكُتّاب والمسرحيّين لم يَطرحوا تساؤلات حول كيفيّة تصوير الواقع على صعيد الشكل.

بعد الستّينات، أخذت الواقعيّة مَنحى مُتطوِّرًا كما هو حالها في الغرب حيث ارتبطت برُؤيا تاريخيّة ونقديّة للواقع وخَضعت على صعيد الشكل للتجريب*.

انظر: الطبيعيّة، المُحاكاة وتصوير الواقع، التأريخيّة.

■ الوَثائِقيّ التّسْجيليّ (المَسْرَح-)

Documentary Theatre

Théâtre Documentaire

شكل من أشكال المسرح يَقوم على تقديم حدث تاريخيّ أو سياسيّ أو اجتماعيّ أو واقعة ما في إطار دراميّ، ولذلك يُطلق عليه أحيانًا اسْم مسرح الوقائع *Théâtre des faits*. يَستند هذا الشكل المسرحيّ إلى الوثيقة الحقيقيّة كمادّة أوّليّة، ويَكون العَرْض في هذه الحالة إعادة تمثيل لمراحل الحدث أو الواقعة على شكل إعادة ترتيب **Montage** لعدد من اللوحات أو الاسكتشات يُشكِّل كلّ منها مَشهدًا مُستقِلًا، ويَتركّب المعنى في الحصيلة النهائيّة.

يَقترب المسرح الوثائقيّ في جوهره من الفيلم الوثائقيّ، ولكنّ اختلاف طبيعة هذين الفنّين يَفرض بالنتيجة أسلوبًا مُختلِفًا في التعامل مع الواقعة. فالسينما والتلفزيون يُقدِّمان المادّة الوَثائقيّة كما هي في تسلسُل ما تُكرِّسه عمليّة المونتاج. وتَكون عمليّة اختيار الوثيقة والمونتاج خِيارًا يُحدِّد توجُّه العمل. أمّا المسرح فيَقوم أساسًا على إعادة تمثيل المادّة الوثائقيّة. ورَغم أنّ المسرح الوثائقيّ التسجيليّ يُمكن أن يَستخدم الوثيقة الحَيّة ضِمن العَرْض على شكل أفلام أو شرائط مُسجَّلة أو مُؤثِّرات سمعيّة* تَدعم الفكرة وتُعطيها نوعًا من المِصداقيّة *Crédibilité*، إلّا أنّ عمليّة إعادة التمثيل تُعطي المادّة المُقدَّمة بُعدًا دراميًّا أكبر. وبذلك يَتلاقى المسرح الوثائقيّ مع مفهوم الدراما التوثيقيّة* التي تَقوم على إعادة تمثيل الواقعة بوجود مُمثِّلين في التلفزيون.

أوّل من استخدم تعبير مسرح وَثائقيّ أو تسجيليّ هو الناقد جون جيريسون J. Jerison الذي وَصف هذا الشكل بأنّه مُعالَجة إبداعيّة لحقائق الواقع. وقد أُطلقت تسمية مسرح الوقائع Theatre of Facts في ١٩٥٠ على المسرحيّات الوَثائقيّة التي انبثقت عن تِقنيّة مسرح الجريدة الحَيّة* في أمريكا.

ازدهر المسرح الوثائقيّ في فترة مُحدَّدة هي الستّينات من هذا القرن وخاصّة في ألمانيا، ولم يَدُم طويلًا. لكنّ أهمّيّته تَكمُن في أنّه شكّل مرحلة لتوجُّه المسرح لاحقًا نحو إعادة النظر بما هو معروف، وتقديم قراءة* جديدة لما هو مُوثَّق تاريخيًّا من خِلال الدَّمْج بين ما هو وثائقيّ وما هو إبداعيّ في قالَب دراميّ.

وقد كان المسرح الوثائقيّ بشكله المعروف

تطوُّرًا لِصِيَغ وتوجُّهات أقدم، منها:

أ- مسرح الجريدة الحَيّة، وقد استعار منه المسرح الوثائقيّ/التسجيليّ شكله التركيبيّ وبُعده الإعلاميّ.

ب- توجه الموضوعيّة الجديدة *Neue Sachlichkeit* التي ظهرت في ألمانيا في بِداية القرن وكانت امتدادًا على المُستوى الإبداعيّ والجَماليّ للتعبيريّة* والطبيعيّة* لأنّها حاولت أن تَبحث عن نُقطة ارتكاز قوية في الواقع من خِلال مُعالجة وقائع الحياة كما تَحصُل، وهذا ما يؤكّد عليه أحد مُنظّري هذه الحركة فيلهم ميشيل Wilhelm Michel. والصِّيغة المسرحيّة لهذه الحركة هي مسرحيّة الزمن *Zeitstuck*، وهي نوع من العَرْض يأخذ شكل الربورتاج المُمَسرح، وهدفه الأساسيّ تَجاوُز عَرْض حِكاية مُتخيَّلة أو طرح حالة فرديّة إلى مواضيع أكثر عُموميّة من الواقع تَصبّ في هَمّ جَماعيّ، وعَرْضها بشكلها الفجّ. وقد ظهرت مسرحيّات عديدة تَقوم على طرح موضوع عام استنادًا إلى قضيّة ساخنة كالتنقيب عن البترول والإضرابات العُمّاليّة وقضية ساكو وڤانزيتي إلخ.

يُعتبر المسرحيّ الألمانيّ إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) من أهمّ المُخرِجين الذين قَدّموا مسرحًا وثائقيًّا. وقد أخرج في ١٩٦٣ مسرحيّة كتبها الألمانيّ رولف هوخهوت R. Hochhuth (١٩٣١-) بعنوان «النائب» يَستحضر فيها أحداثًا حقيقيّة. كما أخرج في عام ١٩٦٤ مسرحيّة وثائقيّة عنوانها «قضيّة روبرت أوبنهايمر» كتبها الألمانيّ هاينر كيبهارت H. Kipphardt (١٩٣٣-١٩٨٣) حول أحد مُخترعي القُنبلة الذّرّيّة. لكنّ المسرح الوثائقيّ التسجيليّ كان مُجرَّد مرحلة في مَسار بيسكاتور المسرحيّ، فقد انطلق من توجُّه الموضوعيّة الجديدة ومن مسرحيّات الزمن لكنّه ذهب أبعد من ذلك، إذ لم يُرِد لمسرحه أن يَقتصِر على مَواضيع محدودة من الواقع وإنّما أن يَنفتح على التاريخ. وفي مرحلة عمله على المسرح البروليتاريّ *Théâtre prolétarien*، وعلى الأخصّ في مسرحيّة «رغم كلّ شيء» (١٩٢٥)، استخدم بيسكاتور الوثيقة السياسيّة والتاريخيّة التي كانت بالنسبة له وسيلة لربط الحدث المسرحيّ بالمَسار التاريخيّ، ونُقطة انطلاق لبَلوَرة نظريّته حول المسرح السياسيّ* فيما بعد.

ج- المسرح الوَثائقيّ هو جُزء من توجُّه عامّ أوسع سبقه واستمرّ بعده هو المسرح التاريخيّ *Théâtre historique* الذي شَكّل في ألمانيا اتّجاهًا هامًّا ناقض الاتّجاه نحو دراما الأنا *Ich-Drama* الذي تَبلوَر ضِمن التعبيريّة*. تُعتبر مسرحيّة الألمانيّ جورج بوشنر G. Büchner (١٨١٣-١٨٣٧) «موت دانتون» من المسرحيّات التي انطلقت من المسرح التاريخيّ ومَهّدت الطريق لظهور المسرح الوَثائقيّ لأنّ بوشنر استخدم فيها خُطَبًا مُوثَّقة لإضفاء المِصداقيّة والدِّقّة التاريخيّة على طَرْحه.

يَختلف المسرح الوثائقيّ بشكله الخالص عن المسرح التاريخيّ بأنّه يَسعى بالأساس إلى تقديم الأحداث بشكلها الفَجّ دون توضيعها في حَبْكة خَياليّة. أي إنّه يَرفُض إعطاء بُعدٍ رمزيّ للحدث ويُقدِّمه لذاته. كما أنّه يَرفُض فرض نظرة مُسبَقة إلى الحدث، وإنّما يَضع المُتلقّي وجهًا لوجه أمام الحادثة دافعًا إيّاه لأن يُشكّل رُؤيته الخاصّة. وتَجزيء الواقعة وطَرْحها بشكل تَركيبيّ يَهدِف إلى كسر الرُّؤية الشُّموليّة وتعديل القِراءة

التي فُرضت على الرأي العامّ. أمّا المسرح التاريخيّ فهو مسرح يَستنِد في موضوعه إلى حَدَث تاريخيّ يُلقي بِظِلاله على الصِّراع* بين الشخصيّات بحيث لا يَكون هَدَف المسرح هو الوثيقة التاريخيّة وإنّما يَكون وسيلة لتقديم رُؤية يَتحكَّم بها المَسار التاريخيّ.

على الرغم من أنّ المسرح الوَثائقيّ التسجيليّ يَسعى إلى تقديم رؤية موضوعيّة بَحتة للأحداث، فإنّ عمليّة الانتقاء والتركيب بحَدّ ذاتها تَنفي الموضوعيّة الخالصة لأنّها محكومة بموقِف وخِيارات مُعِدّ العمل. بل إنّ هذا النوع من المسرح يُمكن أن يَقع في مَطبّ ما يُسمّى مسرحيّة الأطروحة *Pièce à thèse*، وهي غالبًا مسرحيّة تَخدُم إيديولوجيّة مُعيّنة. كذلك فإنّ المسرح الوَثائقيّ التسجيليّ الذي تكمُن قُوّة التأثير* فيه في قُدرة الوثيقة الأصلية على الإقناع، والذي يَقف عند الخطوط العريضة للواقعة ولا يَستثمرها في أبعد من ذلك، قد يَقع في نَفْس مَطبّ المسرح الطبيعيّ الذي يُقدِّم صورة عن الواقع في تفاصيلها دون ربط هذه التفاصيل بسِياقها التاريخيّ، وذلك لأنّه يَعتمد على تقديم الواقع على أنّه شَريحة من الحياة *Tranche de vie*.

من أهمّ كُتّاب ومُنظّري المسرح الوَثائقيّ الألمانيّ بيتر ڤايس P. Weiss (١٩١٦-١٩٨٣) الذي كتب كتابًا اسْمه «ملاحظات حول المسرح الوَثائقيّ» (١٩٦٧) بيّن فيه أنّ المادة الوَثائقيّة تخضع للإعداد على صعيد الشكل دون أيّ تغيير في المضمون. وقد كتب ڤايس عددًا من المسرحيّات الوَثائقيّة اعتَمد فيها شكل الريبورتاج أهمّها مسرحيّة «مارا/ساد» (١٩٦٤) ومسرحيّة «تعليمات» (١٩٦٥) ومسرحيّة «ڤييتنام» (١٩٦٧) ومسرحيّة «تروتسكي في المنفى» (١٩٧٠)، ومسرحيّة «التحقيق» و«أنشودة أنغولا» (١٩٦٧).

من المُخرِجين المُعاصِرين الذين قَدَّموا مسرحًا وثائقيًا البريطانيّ بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) الذي أخرج مسرحيّات بيتر ڤايس، وقدَّم في بريطانيا مع فرقة شكسبير المَلَكيّة مسرحيّة «US» التي تَعني بالإنجليزيّة «نحن» وفي نفس الوقت تَدلّ على اختصار تسمية الولايات المتحدة، وتُعتبر توثيقًا لحرب ڤييتنام.

نذكر أيضًا إخراج الروسيّ يوري ليوبيموف Y. Lioubimov (١٩١٧-) لرواية جون ريد J. Red «عشرة أيام هزّت العالم» التي تتحدّث عن أحداث ثورة أكتوبر.

بعد السبعينات انحسر المسرح الوَثائقيّ بشكله الخالص وتفاعل مع أشكال* مسرحيّة أخرى مُستعيرًا منها بعض التِّقنيّات مثل استخدام الأقنعة واللّافتات والتعليقات على الحَدَث. من جانب آخر اتَّسع هامش المواضيع التي يَطرحها هذا النوع من المسرح فتراوحت بين استخدام الوثيقة التاريخيّة وعرض الحادثة الاجتماعيّة، كما في الصِّيغة التي يُطلق عليها اسْم مسرح المُداخَلة *Théâtre d'Intervention* وفي الهابننغ* وغير ذلك ممّا يَقوم على الحدث التاريخيّ.

من جهة أخرى، كان للمسرح الوَثائقيّ التسجيليّ تأثيره على تجارِب مسرحيّة قامت على استخدام الوثيقة التاريخيّة كأحداث مُؤطّرة لنسيج دراميّ يَكبِر الرُّؤية المُسبَقة للواقعة التاريخيّة، وهذا ما نَجده في أعمال المُخرِجة الفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) حول الثورة الفرنسيّة وتاريخ كَمبوديا، وفي أعمال المُخرِج اللبنانيّ روجيه عسّاف (١٩٤١-) حول الحرب الأهليّة اللبنانيّة، وفي مسرحيّة «الرّجُل ذو الحِذاء المطاطيّ» التي تَدور حول حرب ڤييتنام، ومسرحيّة «حرب الألفي عام» التي تَدور

حول تاريخ الجزائر والمنطقة العربيّة للجزائريّ كاتب ياسين (١٩٢٩-).

كما أنّ استخدام الوثيقة والحدث اليوميّ الساخن كان مناسبة لظهور أشكال دراميّة في الإذاعة والتلفزيون تقوم على عَرْض للحدث الساخن بشكل هِجائيّ أو تَوثيقيّ منها الدراما التوثيقيّة.

والواقع أنّ المسرح العربيّ تأثر بالتوجُّه الوَثائقيّ في السّتينات، وكان لتَرجمات بيتر ڤايس إلى اللغة العربيّة اعتبارًا من ١٩٦٧ دَورها في التشجيع على تَبنّي هذه الصِّيغة في فترة أحداث تاريخيّة هامّة على الصعيد المَحلّي (حرب ١٩٦٧، قضيّة فلسطين، الحرب الأهليّة في لبنان). ومن الأعمال التي كُتبت بتأثير من المسرح الوثائقيّ مسرحيّة «النار والزيتون» للمصريّ ألفريد فرج (١٩٢٩-) ومسرحيّة «القتل» للبنانيّ عصام محفوظ (١٩٣٩-).

في اليابان تُعتبَر تجربة مسرح طوكيو أنسامبل التي أسّسها هيراواتاري Hirawatari فريدة من نوعها لأنّها رَصدت حياة العُمّال في مسرحيّات وَثائقيّة قام بكِتابتها عُمّال المصانع في طوكيو على شكل يَوميّات.

انظر: سياسيّ (مَسرح-)، تحريضيّ (مَسرح-)، الجَريدة الحَيّة (مَسرح-).

■ الوَحَدات الثّلاث Three Unities
Les Trois Unités

كلمة unity, unité مأخوذة من اللّاتينيّة Unitos بمعنى وَحدة.

مبدأ «الوَحدة أو الترابُط» في العمل الفنّيّ والأدبيّ معروف منذ القدم، فقد طُرح لَدى الفلاسفة اليونان، وكان يرمي إلى تحقيق الترابُط الفنّيّ أو الجَماليّ بين مُكوِّنات العمل. وقد أشار أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ق.م) في حِواريّته «فيدرا» إلى ضَرورة تحقيق التجانس الفَنّيّ في أيّ خِطاب أو قول، وكذلك فعل أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ق.م) لاحقًا في كِتابه «فنّ الشِّعر» حين تحدَّث عن كيفيّة نَظْم الأعمال وعن شروط العمل التامّ، واعتبر أنّ تحقيق الوَحدة الداخليّة للعمل هي الشرط الأساسيّ لكي يُؤدّي هذا العمل وظيفته. وقد اعتبَر أنّ التراجيديا* أفضل من المَلحمة لأنّها تتميّز برابط داخليّ. والحقيقة أنّ أرسطو في «فنّ الشِّعر» يَتحدّث بشكل واضِح عن وَحدة الفعل كضَرورة لتَماسُك البِناء الدراميّ. أمّا بالنسبة للتعامُل مع بَقيّة الوَحَدات كقواعد للكِتابة فقد فُرض في الفترة التي تَمّ فيها تقليد القُدماء حيث اعتُبرت وَحدة الفعل ضَرورة وقاعدة، ودخلت كلّ من وَحدتَي الزمان والمكان كقواعد تِباعًا، وشَكّلتا حَجَر الأساس في الكلاسيكيّة*.

والحقيقة أنّ هذه النظرة مَسّت عِدّة مُكوِّنات في العمل المسرحيّ فصار يُحكى عن وَحدة الفعل، ووَحدة المكان ووَحدة الزمان ووَحدة الطابَع *Unité de ton* اعتبارًا من القرن السادس عشر، وذلك عندما خضع كتاب «فنّ الشِّعر» لأرسطو لتفسيرات المُنظِّرين الإيطاليّين والفرنسيّين. وقد طُرحت في هذا السِّياق فكرة الوَحدات الثلاث كقاعدة شاملة، واستمرّ تأثير الالتزام بقاعدة الوَحَدات الثلاث على الكِتابة المسرحيّة والعَرْض حتى نهاية القرن التاسع عشر. جدير بالذِّكر أنّ الوَحَدات بعد ذلك ارتَبطت بالتراجيديا* أكثر من غيرها من الأنواع* المسرحيّة، لا بل إنّ الفصل بين الأنواع تَحدّد انطلاقًا منها.

أوّل من دعا إلى الوَحَدات الثلاث كمبادئ أساسيّة لكِتابة التراجيديا المُتكامِلة هما المُنظِّران

الإيطاليّان جوليو سكاليغيرو J. Scaligero (١٤٨٤-١٥٥٨) ولودفيغو كاستالفترو L. Castalvetro (١٥٠٥-١٥٧١)، وكان هذا الأخير قد تَرجَم وفَسّر كتاب «فن الشِّعر» لأرسطو استنادًا إلى مَخطوطة يونانيّة للنصّ تَختلِف عن ترجمة أبي بشر بن متّى السريانيّة، والتي كانت المرجع لقراءة أرسطو حتّى القرن الخامس عشر (انظر فنّ الشِّعر).

أُثير الجَدَل حول إلزاميّة الوَحَدات وكيفيّة تطبيقها، وقد تَفاوت مُستوى الالتزام بها بين بلد وآخر. فقد رفضها بعض المسرحيّين كالإسبانيّ لوبي دو ڤيغا Lope De Vega (١٥٦٢-١٦٣٥) والإنجليزيّ جون درايدن J. Dryden (١٦٣١-١٧٠٠)، وتَحمّس لها البعض الآخر مِثل الإنجليزيّ سيدني Sidney (١٥٥٤-١٥٨٦) وبعده بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧).

أمّا في إيطاليا حيث ظهرت الكلاسيكيّة، فلا نَجد آثارًا واضحة لتطبيقها في الأعمال المسرحيّة، على العكس من فرنسا حيث تُعتبر المعركة التي نشبت حول مسرحيّة «السيد» للفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) نُقطة انطلاق للنِّقاش حول الوَحَدات. فإذا كان كورني في خِطابه حول الوَحَدات الثلاث قد طالب بالمُرونة في التعامُل مع هذه الوَحَدات، فإنّ مُمثّلي الأرسطاليّة في فرنسا جَعلوا منها قواعد إلزاميّة، ومن أهمّهم شابلان Chapelain (١٥٩٥-١٦٧٤) ولامينانديير La Mesnandière (١٦٠٤-١٦٧٦). وقد تَحكّمت هذه القواعد في الكتابة وأثّرت على تِقنيّاتها وعلى شكل العَرْض وطبيعة التلقّي لأنّها صارت جُزءًا من الأعراف* المسرحيّة.

جدير بالذِّكر أنّ المُنظّرين الكلاسيكيّين عندما التَزموا بقوانين الوَحَدات الثّلاث طَرحوها ضِمن منظور واسع هو البحث عن تصوير الطبيعة الجَميلة *La belle nature* ضِمن طموح إيصال العمل الفَنّيّ إلى الكمال وجعله يُخاطِب العقل قبل الحواسّ. وقد اعتَبروا أنّ القواعد هي التي تَسمح بتحقيق هذا الهدف.

كذلك كانت غاية تطبيق الوَحدات الثلاث التوصُّل أكبر قَدْر مُمكن من التطابُق بين العمل المسرحيّ (مكان الحدث وامتداده الزمنيّ) والواقع الذي يُصوِّره بشكل يَخلُق الإيهام*. من ناحية أخرى كان لمَطْلب الالتزام بالوَحَدات الثلاث ولا سِيّما وَحدة الفعل هدف جَماليّ وعَمليّ في نَفْس الوقت. فقد اعتَبر المُنظّرون أنّ قُدرة التركيز والاستيعاب عند المُتفرِّج محدودة، وبالتالي فإن الالتزام بمبدأ الوَحدات يُؤدّي إلى تكثيف العمل دراميًّا ويُساعد المُتفرِّج على التركيز والاستيعاب.

على الرغم من أنّ المُنظّرين انطلقوا في فرض قاعدة الوَحَدات الثلاث من كِتابات أرسطو، إلّا أنّ تطبيقها عَمليًّا أفرز مَسرحًا مُختلِفًا. فبينما كانت تعليقات الجوقة* في النصّ الإغريقيّ تُخفِّف من حِدّة التوتُّر الدراميّ وتُشكِّل قَطعًا في تصاعُد الحدث، فإنّ تطبيق الوَحَدات الثلاث لاحقًا قَيَّد الكتابة المسرحيّة وأدّى إلى كتابة نصوص ذات بُنية مُغلَقة تَقوم على تكثيف تَصاعديّ حول أزْمة* (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلَق). كما أنّ الالتزام بوَحدتَي المكان والزمان أدّى إلى استبدال كثير من الأفعال بالسَّرْد* والمونولوغ*، وكان لذلك تأثيره في تأكيد دَور الكلام على حِساب الفعل في المسرحيّات الكلاسيكيّة.

والواقع أنّ تطبيق قاعدة الوَحَدات الثلاث لم يَكن إلزاميًّا وصارمًا إلّا في فرنسا، وفي فترة

مُحدَّدة هي القرن السابع عشر. فمنذ القرن الثامن عشر اعتَبر الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) أنّ وَحدة الفعل هي الضَّروريّة، أمّا بَقيّة الوَحدات فمُتعلِّقة بوحَدة الفعل وليست ضَروريّة.

في ألمانيا حيث لم تُقبَل الكلاسيكيّة بنَموذجها الفرنسيّ المُستوحى من القُدماء، تَمّت مُناقشة قاعدة الوَحدات، وقُلِّص دَورها في البُنية الدراميّة، وهذا ما يَبدو بشكل واضح في «دراماتورجيّة هامبورغ» للألمانيّ غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١).

فَقدت قاعدة الوَحدات الثلاث أهمّيتها مع الزمن وبسبب من التغيُّرات التي طالت المسرح. وفي القرن العشرين قام الباحث الفرنسيّ جاك شيرير J. Scherer في كتابه «الدراماتورجيّة الكلاسيكيّة في فرنسا» (١٩٥٠) بمُعالجة هذا المفهوم من منظور نقديّ مُعاصِر فمَيَّز بين الوَحدات الثلاث ودَور كُلٍّ منها في بُنية المسرحيّة، ودَرَس ارتباطها بقاعدَتي حُسْن اللِّياقة* ومُشابَهة الحقيقة*. فقد اعتبر شيرير أنّ وَحدة الفعل* الدراميّ ووَحدة الزمان من مُكوِّنات البُنية الداخليّة أو العميقة للنصّ لأنّهما يَتعلّقان بتطوُّر الفعل من بِداية إلى نهاية، أمّا وَحدة المكان فهي من مُكوِّنات البُنية الخارجيّة أو السطحية لأنّها تَتعلَّق بتَلاؤم شكل الكِتابة مع ضَرورات العَرْض كالتقطيع* إلى فصول ومَشاهد والربط بينها بحيث لا تَبقى الخشبة فارغة أبدًا. كذلك وَضَّح شيرير عَلاقة هذه المُكوِّنات بالواقع الذي يُصوِّره العمل وبذوق الجُمهور.

وَحْدَة الفِعْل Unité d'Action:

ويُطلق عليها بالعربيّة أحيانًا اسْم وَحدة الموضوع، أو وَحدة الحَدَث.

وَحدة الفعل مبدأ جَماليّ تحوَّل إلى قاعدة فُرضت على الآداب والفنون بشكل عامّ وكان لها تأثيرها على مضمون العمل وشكله. وقد التزم المسرحيّون بهذه القاعدة حتى خِلال صُعود الرومانسيّة* التي رَفضت الالتزام بالوَحَدات الأخرى. ولم يَتِمّ تجاهُل هذا المبدأ إلّا في الأعمال التي يَغلِب عليها طابَع الباروك*.

حدَّد أرسطو من خِلال مفهوم الفعل الدراميّ Mythos وجود فعل أو موضوع واحد طوله مُحدَّد وله «بِداية ووسط ونهاية». فقد أكّد أرسطو على مبدأ الفعل التامّ أكثر من تأكيده على الفعل الواحد. كذلك رأى أنّ «القِصّة من حيث هي مُحاكاة عمل يجب أن تُحاكي عملًا واحدًا وأن يَكون هذا العمل الواحد تامًّا، وأن تُنظَّم أجزاء الأفعال بحيث لو غُيِّر جُزء منها أو نُزِع، انفرط الكلّ واضطرب. فإنّ الشيء الذي لا يَظهر لوجوده أو عدمه أثر ما ليس بجُزء للكلّ» (فنّ الشِّعر، الفصل الثامن). ومن الواضح أنّ وَحدة الفعل بالنسبة لأرسطو لا تَعني الحدث الواحد بقَدْر ما ترمي إلى تحقيق التجانُس العُضويّ بين مُختلِف الأحداث والأفعال. فالأحداث يُمكن أن تكون مُتعدِّدة لكنّ الرابط بينها يجب أن يكون رابط الضَّرورة (انظر مشابَهة الحقيقة، الفعل الدراميّ)، والمُهمّ هو أن تَجد كلّ الأحداث نهايتها في الخاتمة*.

في تفسيرات «فنّ الشِّعر» لأرسطو، تَمّ التأكيد على أنّ الوَحدة تتأتّى من العَلاقة ما بين مُشابَهة الحقيقة ومبدأ الضَّرورة *La nécessité*، وهذا ما نَجده واضحًا في كتاب كاستالڤترو الذي فَسَّر فيه فن الشِّعر. كذلك اعتَبر أنّ موضِع وَحدة الفعل هو الحِكاية التي يجب ألّا تحتوي على أكثر من موضوع Sujet واحد، وهذا ما نَجده في كِتابات شابلان.

في مُقابل وَحدة الفعل في التراجيديا، طُرحت وَحدة الحَبْكة* في الكوميديا*. ولأنّ الكلاسيكيّة أكّدت على وَحدة الفعل، فإنّها قدّمت اجتهادات حول عَلاقة الفعل الأساسيّ بالأفعال الثانويّة، أو الحَبْكة الرئيسيّة بالحَبَكات الثانويّة، وهذا ما يَعكِس بقايا تأثيرات جَماليّات الباروك والأشكال* المسرحيّة الشّعبيّة. وقد طُرحت شروط للعَلاقة بين الفعل الرئيسيّ والأفعال الثانويّة:

١/كون الحدث ثانويًّا لا يعني أنّه يُمكن الاستغناء عنه، لأنّ غِيابه يُغيِّر من مُجرَيات الأحداث، وهو الذي يُؤثِّر في الفعل الرئيسيّ وليس العكس.

٢/من الضّروريّ أن تُقدِّم خاتمة المسرحيّة حلًّا لكلّ الأفعال الثانويّة.

والواقع أنّ وَحدة الفعل لا تَمسّ أحداث المسرحيّة وحسب، بل تَمسّ أيضًا الشخصيّة* وطابَع المسرحيّة العامّ. وقد طُرح مبدأ وَحدة الطابَع للحَدّ من الخلط بين الأنواع الذي ساد في الفترة التاريخيّة السابقة للكلاسيكيّة. فقد طُرح شعار مَفاده «إذا أردنا أن يَكون طابَع المسرحيّة قويًّا، فيَجب أن يَكون واحدًا وأصيلًا، وبدون تَشعُّبات»، وهذا هو القانون الذي اعتمدته الكلاسيكيّة في الفصل بين الأنواع، أي عدم الخَلْط بين الطابَع المُضحِك* والطابَع المأساويّ*. فيما بعد، وعلى الرغم من أنّ المسرح في فترة الرومانسيّة تَمسّك بوحَدة الفعل، إلّا أنّه خلط بين الأنواع، وبالتالي تخلّى عن وَحدة الطابَع ولم يَعتبرها شرطًا من شروط تحقيق وَحدة الفعل.

من جانب آخر فإنّ التكثيف يُؤدّي إلى وَحدة الفعل والطابَع وشكل صِياغة الشخصيّة. أي إنّ هناك عَلاقة ما بين وحدة الفعل وتَجانُس الشخصيّة ووعيها لذاتها ومُشابَهتها للحقيقة. وقد عرَّف الفيلسوف الألمانيّ فردريك هيغل **Hegel** (١٧٧٠-١٨٣١) البَطَل* في المَسرح المُلتزِم بالوَحدات بأنّ شخص يَعي ذاته ولا يُمكن أن يَتناقض مع نفسه، بالتالي فإنّ حالة البَطَل تُمثِّل حالة استثنائيّة لا يُمكن أن تَدوم طويلًا.

وَحْدَة الزّمان Unité de Temps:

لم تُصبح وَحدة الزمان قاعدة إلّا في وقت مُتأخِّر لأنّها كانت مَوضِع جَدَل، ولم تُطرح بنَفْس الدِّقّة التي طُرحت بها وَحدة الفعل. فقد تَحدَّث أرسطو في الفصل الخامس من «فنّ الشِّعر» عن الامتداد الزمنيّ للفعل حين قال: «التراجيديا تُحاول جاهدة أن تَقع تحت دَورة شمسيّة واحدة أو لا تَتجاوز ذلك إلّا قليلًا (فنّ الشِّعر الفصل الخامس).

بعد أرسطو أُهملت مسألة وَحدة الزمان ولم يَعرفها مسرح الباروك، وعلى الأخصّ المسرح الإسبانيّ والإليزابثيّ، ولذلك كان من المألوف أن تَدور أحداث المسرحيّات في أمكنة مُتباعِدة وأن تَمتدّ على زمن طويل للغاية.

عندما تُرجِم أرسطو، ثار الجَدَل حول تفسير تعبير «دورة شَمسيّة» وهل تعني ١٢ ساعة أم يومًا كاملًا (اليوم الاصطناعيّ ١٢ ساعة واليوم الطبيعيّ ٢٤ ساعة). كما أن وَحدة الزمان خَلقت عمليًّا مشاكل وتساؤلات جوهريّة على صعيد الكِتابة وعلى الأخصّ فيما يَتعلّق بالمِصداقيّة *Crédibilité* في عَرْض الحدث: فمسألة وَحدة الزمان تَتعلّق مُباشَرة بالإيهام* ومُشابَهة الحقيقة، وهيَ تَتعلّق عمليًّا بالتفاوُت أو التطابُق بين امتداد الزمن* في الحدث وامتداد زمن العَرْض ومُشابَهة الحقيقة. كان كاستلفترو أوّل من طرح العَلاقة بين وَحدة الزّمان ومُشابَهة الحقيقة، لكنّه لم

يَطرحها كقاعدة وإنّما كعَلاقة مَنطقيّة ما بين الموضوع ومِصداقيّته. فمُشابَهة الحقيقة وعدم كَسْر الإيهام يَفترضان وجود تطابُق ما بين هذين الزمنين. وقد قيست البَراعة في الكِتابة بمِقدار تحقيق المُطابَقة بين الزمنين. وتُعتبر في هذا المجال مسرحيّة «بيرينيس» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) نَموذجًا لتحقيق هذا التطابُق. كذلك لَعبت الأعراف دَورًا في الإيحاء بهذا التطابُق، واستُخدم التقطيع إلى فصول وفَترات الاستراحة لتحقيقه.

أكّد شابلان على هذه القاعدة في ١٦٣٧ وأعطى لها تفسيرات كثيرة رَبطت الزمان بالمكان. فقد اعتبَر أنّ وَحدة الزمان تُحسب على أساس المكان الذي يُمكن قطعه خلال ٢٤ ساعة. ويعتبر نصّ كورني «خِطاب حول الوَحدات الثلاث» ضِمن المعركة التي نَشبت حول مسرحيّة «السيد» نَموذجًا لرفض هذه القاعدة.

تَوقّف النقد الحديث عند قَضيّة وَحدة الزمان وتغييب الزمن التاريخيّ من أجل تحقيق المُطابَقة. وقد فَسّرت الناقدة الفرنسيّة آن أوبرسفلد A. Ubersfeld في كتابها «قراءة المسرح» وَحدة الزمان بعَلاقتها بالتاريخ أو بتغييب التاريخ. فقد اعتبَرت أنّ المسرحيّات التي تَلتزم بوَحدة الزمان هي مسرحيّات تُصوِّر الأحداث وكأنّها تَجري خارج السِّياق التاريخي، وبالتالي لا تَترك أيّة إمكانيّة للتحوُّل ضِمن الكثافة الزمنيّة.

وَحْدَة المَكان Unité de Lieu:

أشار أرسطو إلى وَحدة المكان إشارة سريعة في الفصل ٢٤ من كتاب الشِّعر حين تَحدَّث عن اختلاف الامتداد في مَعرِض مُقارَنته بين التراجيديا وبين المَلحمَة التي يُمكن أن تُصوِّر أحداثًا تَجري في أمكنة مُختلِفة. بعد ذلك فسّر الإيطاليّون وَحدة المكان برفض التنوُّع المكانيّ، وتَمّ ربطها بوَحدة الزمان ومشابَهة الحقيقة.

في بِداية الكلاسيكيّة لم يَتِمّ الالتزام بوَحدة المكان لكنّها صارت شرطًا أساسيًّا بعد معركة «السيد» عندما طرحها دوبينياك D'Aubignac كقاعدة وحَدّدها بمَجال نظر المُتفرِّج. كذلك طُرح مفهوم ثَبات المكان واستمراريّته أكثر من وَحدته، ورُبط ثبات المكان بوضع الشخصيّة وثباتها، وبوضع المُتفرِّج الذي لا يُغيِّر مكانه أثناء مُشاهدته للعَرْض.

كما ارتبطت وَحدة المكان بنوعيّته. فقد اعتبر دوبينياك أنّ المكان المفتوح أمام القَصر أفضل من الداخل. على الصعيد العَمليّ ساعد تَحييد المكان على تطبيق هذه القاعدة فقد استخدم راسين رَدهة القَصر كمكان حِياديّ يُمكن لكلّ الشخصيّات أن تَجتمع فيه.

انظر: الكلاسيكيّة، القواعد المسرحيّة.

■ الوَرْشَة المَسْرَحِيّة Workshop

Workshop

انظر: التجريب والمَسرح.

■ وَسائِل الاتِّصال والمَسْرَح Medias and Theatre

Médias et Théâtre

تسمية وسائل الاتصال Les médias تعني كلّ وسائل التعبير الفنّيّة وغير الفنّيّة التي تُوصِل معلومات ما إلى مُتلقّ مُحدَّد. وهي تسمية حديثة ظهرت مع تشكُّل نظريّة التواصُل التي صاغها كلود شانون C. Shannon عام ١٩٤٨ ومع ظهور نظريّة الإعلام. وقد تَواكبت هذه الدِّراسات مع

التطوُّر التِّقنيّ الهائل لوسائل الاتصال السّمعيّة البَصريّة في القرن العشرين.

هذه التسمية تَشمُل وسائل الاتصال التي تَستنِد إلى التِّقنيّات السّمعيّة والبَصريّة مِثل الراديو والتلفزيون والسينما والڤيديو، وكلّ أشكال بَثّ المعلومات التي تَستثمر وسائل تِقنيّة مُختلِفة ومُتنوِّعة، وتَهدِف إلى إيصال معلومة ما. أمّا وسائل الاتصال التي تَتوجّه إلى جماهير واسعة (الكتاب والصحيفة والمُلصَق الإعلانيّ إلخ)، فقد سُمِّيت وسائل الاتّصال الجماهيريّة ***Mass Médias***.

ومع أنّ المسرح يَتوجّه لمجموعة من المُتفرِّجين، وأنّ بعض المسرحيّين حَلموا بمسرح الجماهير الواسعة **Théâtre de masses**، إلّا أنّ التساؤل حول إمكانيّة إدراجه ضِمن وسائل الاتصال يَظلّ مطروحًا. فالمسرح يَقوم على عَرْض المُتَخَيّل ولا يَلجأ إلى الوثيقة الحَيّة إلّا في بعض أشكاله مِثل المسرح الوثائقيّ* التسجيليّ. وبالتالي فإنّ الجانب الإعلاميّ فيه مُقلَّص إلى الحَدّ الأدنى. من جانب آخر، ومع أنّ غاية وسائل الاتّصال الأساسيّة هي الإعلام عَبْر عرض الوثيقة والحَدَث الحيّ، إلّا أنّ ذلك لا يعني غياب الإعداد الفنّيّ لهذه المَوادّ، لا بل إنّ هناك حَيّزًا يُخصَّص فيها للأعمال الدراميّة يَتفاوت في حَجمه وأهمّيّته من حالة إلى أخرى (الفيلم السينمائيّ والدراما التلفزيونيّة* والدراما الإذاعيّة*).

ورغم وجود هذا البُعد الدراميّ الذي يَجمع بين المسرح ووسائل الاتصال، تبقى هناك فوارق أساسيّة تَنبُع من خُصوصيّة كلّ شكل من هذه الأشكال، ومن شكل إنتاجه وبَثّه والتِّقنيّات المُستخدَمة فيه:

- المسرح* هو فنّ الهنا/الآن يَقوم على الحُضور الحيّ والمادّيّ للمُمثِّل* وللمُتفرِّج*، في حين أنّ الدراما التلفزيونيّة والدراما الإذاعيّة والأعمال السينمائيّة، وعلى الرغم من قُدرتها على الإيحاء بآنيّة ما يُقدَّم، تُقدَّم فعليًّا بعد فترة من إنجازها. وحتّى في حالة البَثّ الحَيّ والمُباشَر، فإنّ ذلك يَتِمّ عَبْر أقنية بَثّ تُشكِّل وسيطًا تِقنيًّا (جهاز العَرْض، شريط التسجيل، بَكَرات الفيلم). بالمُقابِل، في حال تَمّ تسجيل العُروض المسرحيّة على شرائط ڤيديو، يُصبح العَرْض المسرحيّ مُجرَّد مادّة من المواد التي تَبثّها وسائل الاتصال ويَخضع لنفس شروطها.
- السينما والتلفزيون يُحقِّقان عَلاقة مع الواقع مُختلِفة عنها في المسرح. فتِقنيّات التصوير تَسمح بالإيحاء بواقع ما بشكل إيقونيّ (مُطابَقة كاملة في الصورة)، بينما يَظلّ هناك نوع من الشَّرطيّة* والأسلبة* لا يُمكن تجاوُزها في المسرح. وحتّى عندما يُحاول المسرح مُحاكاة الواقع تَمامًا، تكون هذه المُحاكاة* نوعًا من إعادة الصِّياغة لعناصره.
- على الرَّغم من أنّ المسرح يَطمح لأن يُحقِّق جَماهيريّة كبيرة، إلّا أنّه فعليًّا يَتوجّه لعدد مُحدَّد من المُتفرِّجين مُقارنة مع وسائل الاتّصال التي يُؤدّي تَسجيلها على شرائط ڤيديو وبَكرات سينمائيّة إلى إمكانيّة استنساخها وبيعها وتوزيعها. وقد ساهم تطوُّر البَثّ عَبر الأقمار الصناعيّة في خَلْق جُمهور عالَميّ للأعمال التي تَبثُّها وسائل الاتصال.
- المسرح في جوهره يَجنَح نحو البَساطة لأنّ مُقوّماته الأساسيّة هي وجود المُمثِّل والمكان، وبذلك يُمكنه الاستغناء عن التِّقنيّات. وحتّى في حال استَخدم المسرح وسائل تِقنيّة، فإنّ ذلك أمر إضافي يَتِمّ لدعم المَنحى الجَماليّ أو

الدراميّ للعَرْض دون أن يَدخُل في جوهر المَسرح. أمّا وسائل الاتصال الأخرى فلا يُمكن أن تَستغني عن هذه التِّقنيّات إطلاقًا.
- في المَسرح لا يمكن أن تَتشابه العُروض التي تُقدَّم لنَفْس العمل كلّ ليلة بأيّ شكل من الأشكال. ذلك أنّ العامل الإنسانيّ في تقديم العمل المسرحيّ يُؤدّي إلى شيء من التغيير ولو كان بسيطًا، في حين أنّ التصوير والتسجيل في السينما والتلفزيون والراديو يَسمحان بالاستنساخ الآليّ ممّا يُؤدّي إلى تثبيت عَرْضٍ مُحدَّد من العُروض المُختلِفة.

انظر: الدراما الإذاعيّة، الدراما التلفزيونيّة، التلفزيون والمَسرح.

المَـــرَاجِـــع

ثَبَت المَـرَاجع المذكورَة لا يَشمَل سِوى المؤلّفات التي اسْتُخدِمَت فِعليّاً لِصيَاغَة هٰذا العَمَل



ثبت المراجع العربيّة

أ - قواميس ومعاجم

- قاموس المسرح، تحرير وإشراف فاطمة موسى، وللمسرح العربي سمير عوض. الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.
- معجم علم الأخلاق، إشراف إيغور كون، ترجمة توفيق سلوم، دار التقدم موسكو - طُبع في الاتحاد السوفييتي، ١٩٨٤ للترجمة العربية.
- معجم المسرحيات العربيّة والمعرّبة ١٨٤٨-١٩٧٥، يوسف أسعد داغر، وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨.
- معجم مصطلحات الأدب، إنكليزي فرنسي عربي، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤.
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١.
- معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد، دار الجنوب للنشر، سلسلة مفاتيح، تونس، ١٩٩٤.
- المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافيّة، إنجليزي فرنسي عربي، ثروت عكاشة، مكتبة لبنان/الشركة المصرية العالميّة للنشر/لونغمان، ١٩٩٠.
- موسوعة المصطلح النقدي، عبد الواحد لؤلؤة، أربعة مجلّدات، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

ب - مراجع عامة

- برجسون (هنري)، الضحك، بحث في دلالة المضحك، ترجمة سامي الدروبي وعبدالله عبد الدائم، دار اليقظة العربيّة للتأليف والترجمة والنشر، دمشق/سوريا، ١٩٦٤.
- سوريو (إتيين)، تقابل الفنون، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة دراسات نقدية عالمية، دمشق، ١٩٩٣.
- عوض (لويس)، دراسات عربيّة وغربيّة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥.
- (مؤلف جماعي)، مدخل إلى السميوطيقا - أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مجموعة دراسات مؤلفة ومترجمة، إشراف سيزا قاسم وحامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.
- هاوزر (أرنولد)، الفن والمجتمع عبر التاريخ، جزءان، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
- هيغل (فردريك)، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، طبعة أولى، بيروت، ١٩٧٨.
- ويمزات (ويليام ك.) وبروكس (كلينث)، النقد الأدبي، أربعة أجزاء، ترجمة حسام الخطيب

ومحي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، ١٩٧٥.

ت - نظرية المسرح

- آرتو (أنتونان)، المسرح وقرينه، ترجمة سامية أسعد، دار النهضة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة - نيويورك مايو، ١٩٧٣ للترجمة العربيّة.
- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عن اليونانية وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مع الترجمة العربيّة القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، دار الثقافة، بيروت لبنان، ١٩٧٣.
- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
- إيسلن (مارتن)، تشريح الدراما، ترجمة أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، طبعة أولى، الأردن/عمان، ١٩٨٧.
- بنتلي (إريك)، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة أولى، بيروت، ١٩٨٢.
- بنتلي (إريك)، نظرية المسرح الحديث، مدخل إلى المسرح والدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، طبعة أولى، العراق، بغداد، ١٩٨٦.
- رشدي (رشاد)، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت/ لبنان، ١٩٧٥.
- زوندي (بيتر)، نظرية الدراما الحديثة، ترجمة أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٧.
- ستانيسلافسكي (كونستانتين)، إعداد الدور المسرحيّ، ترجمة شريف شاكر، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.
- ستانيسلافسكي (كونستانتين)، إعداد الممثل، الجزء الثاني «في التجسيد الإبداعي»، ترجمة شريف شاكر، المعهد العالي للفنون المسرحيّة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥.
- عباس (إحسان)، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، طبعة رابعة، عمان/الأردن، ١٩٨٧.
- غروتوفسكي (جيرزي)، المسرح الفقير، ترجمة كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- ڤيلار (جان)، حول التقاليد المسرحيّة، ترجمة سعدالله ونوس، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٦.
- كريج (إدوارد جوردون)، في الفن المسرحيّ، ترجمة دريني خشبة، منترم للطبع والنشر - مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ.
- مايرخولد (فسيفولود)، في الفن المسرحي، جزءان، ترجمة شريف شاكر، دار الفارابي، طبعة أولى، بيروت، ١٩٧٩.
- معلوف (انطوان)، المدخل إلى المأساة (التراجيديا) والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان - بيروت، طبعة أولى، ١٩٨٢.
- نيكول (ألارديس)، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٨.

ث - مراجع عامة حول المسرح

- أصلان (أوديت)، فن المسرح، جزء أول،

ترجمة سامية أسعد، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، بدون تاريخ.
- الياس (ماري) وقصاب حسن (حنان) [إعداد]، تمارين في القراءة الدراماتورجية والارتجال، «جاك لاسال وآلان كتاب في محترف مسرحي»، سلسلة دفاتر مسرحية، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحيّة، دمشق ١٩٨٨.
- اوين (فردريك)، برتولت بريخت - حياته، فنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨١.
- باندولفي (فيتو)، تاريخ المسرح، خمسة أجزاء، ترجمة الأب الياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق/سوريا، ١٩٧٩، ١٩٨١، ١٩٨٤، ١٩٨٥، ١٩٨٩.
- باورز (فابيون)، المسرح الياباني، ترجمة سعد نصار، وزارة الثقافة، مصر، ١٩٦٤.
- باورز (فابيون)، المسرح في الشرق، ترجمة أحمد رضا رضا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ.
- برادلي (إ.س.)، التراجيديا الشكسبيريّة جـ١، جـ٢، ترجمة حنا الياس، مراجعة سهير القلماوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامّة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بدون تاريخ.
- بلبل (فرحان)، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٩١.
- بوبوف (ألكسندر)، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٦.
- تشيني (تشلدون)، تاريخ المسرح في ٣ آلاف سنة، جزء أول، ترجمة دريني حشبة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والترجمة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ.
- جوتران (فرانك) المسرح الأمريكي الجديد، ترجمة ولي الدين السعيدي، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة دراسات نقدية عالمية، دمشق ١٩٩٣.
- خشبة (دريني)، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، وزارة الثقافة، مصر، بدون تاريخ.
- دريوتون (ايتين)، المسرح المصري القديم، ترجمة ثروت عكاشة طبعة ثانية ١٩٨٨.
- دو شارتر (بيير لوي)، الكوميديا الإيطالية، ترجمة ممدوح عدوان وعلي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحيّة، دمشق ١٩٩١.
- ريمز (أوسكار)، الفكرة الإخراجيّة والتشكيل الحركي، ترجمة نديم معلا محمد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحيّة، دمشق ١٩٨٦.
- سرحان (سمير)، تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، يناير ١٩٧٠.
- شميت (يوخن) وسيرفوس (نوربرت) وفايجلت (جرت)، المسرح الراقص، ترجمة مركز اللغات والترجمة في أكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٥.
- صدقي (عبد الرحمن)، المسرح في العصور الوسطى، الديني والهزلي، الهيئة العامة، دار الكتاب العربي، بدون تاريخ.
- عبود (حنا)، مسرح الدوائر المغلقة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨.

- فيبير (بيتي نانسي) وهاينن (هيوبرت)، برتولت بريشت، النظرية السياسية والممارسة الأدبية، ترجمة كامل يوسف حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب، ط١ بغداد ١٩٨٦.
- كوت (يان)، شكسبير معاصرنا، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠.
- كوكوليا (بوجو)، فن العرائس وتحريكها، ترجمة نجاة قصاب حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، السلسلة الفنية (٥)، دمشق ١٩٦٣.
- مور (سونيا)، تدريب الممثل، ترجمة زياد الحكيم، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحيّة، دمشق ١٩٨٦.
- نيكول (ألارديس)، المسرحية العالمية، خمسة أجزاء، ترجمة شوقي السكري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة.
- هلتون (جوليان)، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٢.
- هيلتون (جوليان)، اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة أمين الرباط وسامح فكري، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٥.
- هينك (ڤالتر)، الدراما الحديثة في ألمانيا، ترجمة وتقديم عبده عبود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٣.
- ولـورث (جـورج)، مـسـرح الاحـتـجـاج والتناقض، ألفريد جاري، أنتونان أرتو، آرثور أداموف، يوجين يونسكو، ترجمة عبد المنعم إسماعيل، سلسلة الثقافة المسرحية (١)، الناشر مكتبة مدبولي بالقاهرة، ١٩٧٧.
- (مجموعة من المختصين)، السينوغرافيا اليوم، ترجمة قسم اللغة الفرنسية بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩٣.

ج - العلوم الانسانية والمسرح

- إيلام (كير)، سيمياء المسرح والدراما (١٩٨٠)، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، طبعة أولى، بيروت، ١٩٩٢.
- بارت (رولان)، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة سهى بشور، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٨٧.
- بافيس (باتريس)، المسرح في مفترق طرق الثقافة، ترجمة وتقديم سباعي السيد، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٣.
- بينيت (سوزان)، جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين. ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٥.
- دوفينيو (جان)، سوسيولوجية المسرح، دراسة على الظلال الجمعية، ترجمة حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٦.

حـ - المسرح العربي

- أبو سيف (ليلى نسيم)، نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر، دار المعارف

بمصر، ١٩٧٢.
- أبو شنب (عادل)، مسرح عربي قديم - كراكوز، مديرية التأليف والترجمة، وزارة الثقافة سوريا، بدون تاريخ.
- إدريس (محمد مسعود)، دراسات في تاريخ المسرح التونسي (١٨٨١-١٩٥٦)، دار سحر للنشر، منشورات المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، ١٩٩٣.
- إدريس (يوسف)، نحو مسرح مصري، مقدمة لمسرحية الفرافير (١٩٦٤) مكتبة مصر، بدون تاريخ، ط ٦ ١٩٨٤.
- الكسان (جان)، المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري ١٩٥٩-١٩٨٩، طبعة أولى، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٨.
- أنيس (محمد)، الحركة المسرحيّة في المناطق المحتلة، حزيران ١٩٧٩ بدون ذكر دار النشر.
- برشيد (عبد الكريم)، بيان المسرح الاحتفالي، كتابات جديدة، مجلة التأسيس، العدد الأول، يناير ١٩٨٧ مكناس، المغرب. ومجلة البيان الكويتية.
- برشيد (عبد الكريم)، في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي، منشور صادر عن وزارة الثقافة المركز الدولي للمسرح في سوريا، دمشق ١٩٨٢.
- بن ذريل (عدنان)، رواد المسرح السوري (بين أواسط العشرينات وأواسط الستينات)، وزارة الثقافة، دمشق سوريا ١٩٩٣.
- تيمور (محمود)، طلائع المسرح العربي، مكتبة الآداب، بدون مكان أو تاريخ النشر.
- الجابري (حمدي)، المونودراما والمحبظين، مسرح خدعنا والآخر ظلمناه!، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢.
- الحفني (محمود أحمد)، سيد درويش حياته وآثار عبقريته، سلسلة أعلام العرب ١١٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
- الحكيم (توفيق)، قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٦٧.
- حمادة (وطفاء)، [إعداد لوقائع الحلقة الدراسية حول] المسرح اللبناني، مشاكل وآفاق، النادي الثقافي العربي، بيروت نيسان ١٩٩٣.
- الخطيب (محمد كامل)، [تحرير وتقديم] نظرية المسرح، قضايا وحوارات النهضة العربية، جزءان، وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٤.
- الراعي (علي)، الكوميديا المرتجلة، القاهرة، دار الهلال ١٩٦٨.
- الريحاني (نجيب)، مذكرات، كتاب الهلال، دار الهلال، العدد ٩٩ يونيه ١٩٥٩.
- الزيودي (مخلد)، المخرج في المسرح الأردني، دار الينابيع للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٩٣.
- سعد (فاروق)، خيال الظل العربي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت ١٩٩٤.
- السلاوي (محمد أديب)، المسرح المغربي من أين وإلى أين، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق ١٩٧٥.
- سخسوخ (أحمد)، قضايا المسرح المصري المعاصر، سلسلة كتابات نقدية (١٨)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، بدون تاريخ.
- شاوول (بول)، المسرح العربي الحديث (١٩٧٦-١٩٨٩)، رياض الريس للكتب والنشر، لندن ١٩٨٩.
- شرف الدين (المنصف)، تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية

الأولى، جـ١، تونس، ١٩٧٢.
- صالح (رشدي)، المسرح العربي، مطبوعات الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤-٥ يونيه، ١٩٧٢.
- صليحة (نهاد)، أمسيات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧.
- طليمات (زكي)، فن الممثل العربي، دراسة وتأملات في ماضيه وحاضره، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- العاني (يوسف)، المسرح بين الحدث والحديث، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠.
- عبد القادر (فاروق)، ازدهار وسقوط المسرح المصري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.
- عرسان (علي عقلة)، الظواهر المسرحية عند العرب، طبعة ثالثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٨٥.
- فرج (ألفريد)، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، كتاب الهلال، دار الهلال، العدد ١٧٩، القاهرة، شباط ١٩٦٩.
- قطاية (سلمان)، نصوص من خيال الظل في حلب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٧.
- محفوظ (عصام)، حوار مع رواد النهضة العربية - قراءة جديدة في أعمالهم، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٨٨.
- محفوظ (عصام)، دفتر الثقافة العربية الحديثة، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣.
- محفوظ (عصام)، سيناريو المسرح العربي في مئة عام، ط١، دار الباحث، بيروت، لبنان، ١٩٨١.
- محفوظ (عصام)، المسرح مستقبل العربية، ملف الجدل، دار الفارابي، لبنان، ١٩٩١.
- محفوظ (عصام)، مقدمة مسرحية الزنزلخت، دار الفكر الجديد، بيروت طبعة ثانية، ١٩٨٨.
- محمد (نديم معلا)، الأدب المسرحي في سورية، نشأته وتطوره، مؤسسة الوحدة، دمشق، ١٩٨٢.
- المديوني (محمد)، مسرح عز الدين المدني والتراث، دار رسم للنشر، تونس، ١٩٨٣.
- المزي (حمادي)، التنشيط المسرحي المدرسي في تونس، دار الرياح الأربع للنشر، تونس، ١٩٨٥.
- مندور (محمد)، المسرح، سلسلة فنون الأدب العربيّ، الفن التمثيليّ، عدد ١-القاهرة دار المعارف، ١٩٦٣.
- مندور (محمد)، المسرح النثري، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، بدون تاريخ.
- نجم (محمد يوسف)، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤، ط٢، دار الثقافة، بيروت لبنان، ١٩٦٧.
- (مؤلف جماعي)، المسرح العربي بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، سلسلة مرآة العقل العربي، الكتاب الثامن عشر، ١٥ يناير ١٩٨٨، إصدارات مجلة العربي، الكويت.
- ونوس (سعدالله)، بيانات لمسرح عربي جديد، ط١، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨.
- ونوس (سعدالله)، هوامش ثقافية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢.

خ - مقالات حول المسرح العربي

- بحراوي (حسن)، خطبة سلطان طلبة، مجلة

آفاق، إتحاد كتاب المغرب، العدد ٣-٤، ١٩٩٢.
- الحجازي (زكريا)، السامر وأولاد رمز، مجلة الهلال، كانون الأول ١٩٧٧، القاهرة.
- الدويري (رأفت)، أرلكينو وفرفور، مجلة المجلة، آذار ١٩٦٦، القاهرة.
- الساجر (فواز)، الممثل العربي بين التقاليد القومية، والمؤثرات الأجنبيّة، مجلة قضايا وشهادات، الثقافة الوطنية (٣)، الأدب الواقع التاريخ. شتاء ١٩٩٢، نيقوسيا قبرص.
- فرج (ناديا)، نحو مسرح مصري، مجلة الكاتب، شباط ١٩٦٤ القاهرة.

د - مراجع مترجمة حول المسرح العربي
- بوتيتسيفا (تمارا الكسندروفنا)، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، طبعة أولى، دار الفارابي، بيروت ١٩٨١.
- الساجر (فواز)، ستانسلافسكي والمسرح العربي، ترجمة فؤاد المرعي، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة دراسات نقدية (١١) دمشق ١٩٩٤ للترجمة العربية.
- عزيزة (محمد)، الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، كتاب الهلال، العدد ٢٤٣، دار الهلال، القاهرة ١٩٧١.
- لاندو (يعقوب) تاريخ المسرح العربي، ترجمة د. يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت لبنان، ١٩٨٠.

ذ - المجلات والدوريات العربية

١ - مجلات متخصّصة في المسرح:
- الحياة المسرحية، مجلة فصلية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا. من العدد ١، ١٩٧٨ إلى العدد ٤٢، ١٩٩٥.
- المسرح، صدرت على مرحلتين. المرحلة الأولى بدءًا من عام ١٩٦٤، مجلة شهرية من إصدار المؤسسة المصرية للتأليف والنشر. المرحلة الثانية بدءًا من عام ١٩٨٧، مجلة فصلية من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- فضاءات مسرحية، مجلة فصلية أصدرها المسرح الوطني التونسي بإشراف وزارة الشؤون الثقافية، تونس. من العدد ١ عام ١٩٨٥ إلى العدد ٧/٨ عام ١٩٨٦/١٩٨٧.

٢ - أعداد خاصة عن المسرح في مجلات ودوريات عربية:
- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: المجلد الثاني، العدد الثالث، أبريل/مايو/يونيو ١٩٨٢، والمجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥.
- مجلة الطريق، بيروت، لبنان: العدد الخامس تشرين الأول ١٩٧٩، والعدد السادس كانون الأول ١٩٧٩، والعدد الأول شباط ١٩٨٦، والعدد الثالث نيسان/أيار ١٩٨٦.
- مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد: عدد خاص عن المسرح العالمي، العدد الأول، تشرين الأول ١٩٧٩، وعدد خاص عن المسرح العربي المعاصر: العدد السادس ١٩٨٠.
- مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت: أعداد خاصة عن المسرح: المجلد العاشر، العدد الرابع، أكتوبر/نوفمبر /ديسمبر ١٩٨٢. المجلد السابع عشر، العدد الرابع، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٧.
- مجلة الفكر العربي، مجلة الإنماء العربي

للعلوم الإنسانية، بيروت لبنان: عدد خاص بعنوان «مسرح للمجتمع العربي»، العدد التاسع والستون، تموز/يوليو - أيلول/سبتمبر ١٩٩٢. وعدد خاص بعنوان «نظرية الأدب والنقد الأدبي». العدد الخامس والعشرون، كانون الثاني/شباط ١٩٨٢.

- مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا. أعداد خاصة: العدد ٣٤/ ١٩٦٤ والعدد ٩١/ ١٩٦٩ والعدد ١٠٤/ ١٩٧٠ والعدد ١١٧/ ١٩٧١ والعدد ١٢٤-١٢٥/ ١٩٧٢.

- مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق. أعداد خاصة بالمسرح: العدد الأول، أيار ١٩٧٢، والعدد ٢٢٧-٢٢٨ آذار ونيسان ١٩٩٠، والعدد ١٧٨-١٧٩، شباط/ آذار ١٩٨٦.

- مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط المغرب. عدد خاص: التأصيل والتحديث في المسرح العربي، السنة الثامنة، العدد ٩٤-٩٥، يوليو وأغسطس ١٩٩٢.

Bibliographie

A- Dictionnaires:

Dictionary of the theatre, Collectif, edited by The Facts on File. New York: Oxford, 1988.

Dictionnaire d'Anthropologie théâtrale, Anatomie de l'acteur Eugènio Barba, Nicolas Savaresse, Bouffonneries Contrastes. International School of Anthropology, ISTA, 1985.

Dictionnaire de critique littéraire, TAMINE GARDES Joëlle et HUBERT Marie-Claude. Paris: Armand Collin (Coll. Cursus), 1993

Dictionnaire des arts du spectacle, GITEAU Cécile. Paris: Dunod, 1973.

Dictionnaire du théâtre, termes et concepts de l'analyse théâtrale, Patrice Pavis. Paris: Editions sociales, 1980. Messidor, 1987.

Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Collectif, sous la direction de Michel Corvin. Paris: Bordas, 1991.

Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne, REY Alain. Arles: Actes Sud, 1992.

Drama, A to Z, A dictionary of terms and concepts, VAUGHN J.A. and UNGARP F.A chronology of dramatic theory and criticism. New York: Publishing CO, 1978.

La Musique, les hommes, les instruments, les œuvres, Sous la direction de DUFOURCQ Norbert et alii, Paris: Librairie Larousse, 1965.

Le Théâtre, Encyclopoche, DUVIGNAUD Jean et VEINSTEIN André. Paris: Librairie Larousse, 1976.

Le Théâtre, encyclopédie du monde actuel, Paris: Edma, Editions Larousse, Livre de poche, 1976.

Sommets de la musique. Version française de R. HARTEL. Paris: Editions G. Flammarion, 7ième édition 1967.

The Oxford companion to the theatre, Collectif. 4th edition, HARTNOLL Phyllis. Oxford University, 1983.

Theater lexicon, Collectif, Zurich: Orel Fussli Verlag. 1983.

Vocabulaire de l'esthétique, SOURIAU Etienne et collaborateurs, publié sous la direction d'Anne Souriau. Paris: PUF, 1993.

B- Ouvrages

ABIRACHED Robert. **La Crise du personnage dans le théâtre moderne,** Paris: Grasset, 1978.

ALTHUSSER Louis. **Pour Marx,** Paris: Editions François Maspero (coll. Théorie), 1975.

ALVARO Egidio. *L'Art de la performance, une révolution du regard.* Dossier sur l'Art **N°2, in Liegia N°3, revue trimestrielle, Paris, 1988.**

ANTOINE André. *Causerie sur la mise en scène,* **in La Revue de Paris, 1er avril 1903.**

APPIA A. *Acteur, espace, lumière, peinture,*

in Théâtre Populaire, n°5, janvier-février, 1954.

APPIA A. **La Mise en scène du drame wagnérien,** Paris: Léon Chailley, 1895.

ARISTOTE. **La Poétique,** Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres" pour la septième édition, 1977.

ARISTOTE. **La Poétique, Texte, traduction, notes par** DUPONT-ROC Roselyne et LALLOT Jean. Paris: éditions Seuil (coll Poétique), 1980.

ARTAUD Antonin. **Le Théâtre et son double,** Paris: Editions Gallimard (Coll. Idées). 1966.

ATTINGER G. **L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français,** Paris: Librairie Théâtrale, 1950.

AUBRUN Charles V. **Histoire du théâtre espagnol,** Paris: Presses Universitaires de France (coll. Que Sais-Je?), édition mise à jour, 1970.

AZIZA Mohamed. **Les formes traditionnelles du spectacle,** Tunis: S.T.D., 1975.

AZIZA Mohamed, **Regard sur le théâtre arabe contemporain,** Tunis: M.T.E, 1970.

BABLET Denis. **Le Décor de théâtre,** de (1870 à 1914). Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975. Première édition, 1965.

BAKHTINE Michael. **L'œuvre de François Rabelais** et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Paris: Gallimard, 1970.

BAUDRILLARD Jean. **Le Système des objets,** La concommation des signes, Paris: Gallimard, 1968.

BEHAR Henri. **Le théâtre dada et surréaliste,** Paris: Gallimard, 1979.

BOAL Auguste. **Le théâtre de l'opprimé.** Paris, Maspero, 1977.

BOAL Auguste. **Stop, c'est magique.** Paris, Hachette 1980.

BRECHT Bertolt. **Ecrits sur le théâtre, 2 vol. Paris: l'Arche, 1972 et 1979.**

BROOK Peter. **L'espace vide,** Paris: Seuil, 1977.

COLLECTIF. **Théâtre, Public, Perception,** Sous la direction d'Anne-Marie Gourdon Paris: CNRS, 1982.

COLLECTIF. **Confluences,** Le dialogùe des cultures dans les spectacles contemporains, Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld, sous la direction de Patrice PAVIS. Paris: Prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert 1993.

COLLECTIF. **Esthétique théâtrale,.** Textes de Platon à Brecht. BORIE Monique, ROUGEMONT Martine de, SCHERER Jacques. Paris: Société d'Edition **D'enseignement Supérieur, 1986.**

COLLECTIF. **Histoire des spectacles,** sous la direction de Guy DUMUR, Paris: **Gallimard (coll La Pléiade),** 1965.

COLLECTIF. **Histoire littéraire de la France, 7 volumes. Paris: éditions Sociales, 1973.** ,

COLLECTIF. **L'Envers du théâtre, Revue d'Esthétique n°1/2 de 1977, publié avec le concours du** CNRS, Paris: Union Général d'éditions, 1977.

COLLECTIF. **La Scénograhie,** La technique au service du théâtre. Paris: AFAA, 1er trimestre 1993.

COLLECTIF. **Le Corps en jeu,** Textes réunis et présentés par Odette ASLAN. Paris: **éditions du** CNRS (coll. l'Art du Spectacle), 1993.

COLLECTIF. **Le Lieu théâtral dans la société moderne,** Paris: Editions du CNRS, 1961.

COLLECTIF. **Le masque, du rite au théâtre,** Paris: C.N.R.S., 1985?

COLLECTIF. **Le Théâtre d'agit-prop. de 1917 à 1932,** Paris: éditions du CNRS

COLLECTIF. **Le Théâtre,** Sous la direction de Daniel COUTY et Alain REY. Paris: Bordas, 1980.

COLLECTIF. **Réalisme et poésie au théâtre,** Conférences du Théâtre des Nations (1957-59) Entretiens d'Arras 1958 Paris: Edition du CNRS, 1978.

COLLECTIF. **Spectacle, histoire, société. Le corps en jeu,** réuni et présenté par Odette ASLAN. Paris: CNRS, 1993.

COLLECTIF. **Théâtre, modes d'approche,** Belgique: Meridiens Klincksieck, Editions Labor, 1987.

COLLECTIF. **Théorie des Genres,** Paris: Seuil (coll. Points) Paris. 1986.

COLLECTIF. **Voies de la Création Théâtrale,** 7 premiers volumes. Paris: éditions du C.N.R.S.

COPEAU Jacques. **Notes sur le métier du comédien,** Paris: Editions Michel Brient, 1955.

CORVIN Michel. **Le Théâtre de boulevard,** Paris: Presses Universitaires de France (coll. Que Sais-Je?), 1988.

CORVIN Michel. **Le Théâtre de recherche entre les deux guerres,** Le laboratoire art et ection. Lausanne: L'Age D'Homme, La Cité,.

CORVIN Michel. **Le Théâtre des années 20,** Paris: PUF.

CORVIN Michel. **Le Théâtre nouveau en France,** Paris: Presses Universitaires de France (coll. Que Sais-Je?), édition mise à jour, 1980.

CRAIG Gordon. **De l'art du théâtre,** 1911 Lieutier. Pour la traduction française Paris, 1942.

DELDIME Roger. **Le Quatrième mur,** Regards Sociologiques sur la relation théâtrale, Belgique Carnières: Ed. Promotion Théâtrale, 1990.

DEMARCY Richard. **Éléments d'une sociologie du spectacle,** Paris: UGE 1973.

DESHOULIERES Christophe. **Le théâtre au XXe siècle,** Paris: Bordas (coll. en toutes lettres), 1989.

DIDEROT Denis. **Paradoxe sur le comédien,** Paris: Garnier Flammarion, 1981.

DORT Bernard. **La Représentation émancipée,** Arles: Actes Sud, 1988.

DORT Bernard. **Théâtre en jeu,** Paris: Ed. du Seuil, 1979.

DORT Bernard. **Théâtre publique de 1953 à 1966,** Paris: Seuil, 1967.

DORT Bernard. **Théâtre Réel,** (Essais de Critique 1967-1970), Paris: Seuil, 1971.

DUCROT Oswald. **Dire et ne pas dire,** Paris: Hermann, 1972.

DURAND Régis et alii. **La Relation Théâtrale,** Lille: Presses Universitaires de Lille (coll. **Littérature Française), 1980.**

DUVIGNAUD Jean. **Esquisse d'une sociologie du comédien,** Paris, Gallimard, 1965.

DUVIGNAUD Jean. **Fêtes et Civilisations,** Actes Sud-Weber, 1973.
DUVIGNAUD Jean. **Sociologie du Théâtre,** Sociologie des ombres collectives. Paris: **PUF, 1965.**
ECO Umberto. **La Production des signes,** Indiana: University Press, 1976. Librairie Générale Française, 1992.
ECO Umberto. **Lector in Fabula,** Le rôle du Lecteur. Traduction française Paris: éditions Grasset et Fasquelle, 1985.
ESSLIN Martin. **The theatre of the absurd,** London: Penguin Books, 1962.
FANCHETTE Jean. **Psychodrame et théâtre moderne,** Paris: Buchet/Chastel (Essentiel) 10/18, 1971.
FREUD Sigmund. **Essais de psychanalyse appliquée,** Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1967.
FREUD Sigmund. **Introduction à la psychanalyse,** Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1975.
FREUD Sigmund. **Le Rêve et son interprétation,** Paris: Editions Gallimard, (coll. Idées), 1976.
GENETTE Gérard. **Esthétique et poétique,** Paris: Editions du Seuil, 1992.
GOUHIER Henri. **L'Essence du théâtre,** Paris: Aubier-Montaigne, 1944, 1968.
GOUHIER Henri. **L'Œuvre théâtrale,** Paris: Flammarion, 1958.
GOUHIER Henri. **Le Théâtre et L'existence,** Paris: Aubier, 1973.
GROTOWSKY Jerzy. **Vers un théâtre pauvre,** Lausanne: Editions La Cité, L'Age d'Homme, 1973.
HELBO André et alii. **Sémiologie de la représentation,** Théâtre, Télévision, Bande dessinée, Paris: éditions Complexe, 1975.
INOWRA Yoshinobu et KAWATAKE Toshio. **The traditional theatre of Japan,** Japan: The Japan Foundation, 1981.
IONESCO Eugene. **Notes et contres notes,** Paris: Gallimard, 1962.
JAUSS H.R. **Pour une esthétique de la réception,** Traduction française, Paris: Gallimard, 1978.
JOTTERAND Franck. **Le Nouveau théâtre américain,** Paris: Seuil, 1970.
KHAZNADAR Françoise et Chérif. **Le Théâtre d'ombres,** Paris: Maison de la Culture de Rennes et Khaznadar, nouvelle édition revue et augmentée, 1978.
KNAPP Alain, **A.K., Une école de la création théâtrale,** Les Cahiers Théâtre/ Educations (coll. Actes Sud-Papiers, N: 7). Publié avec le concours de la Maison de la Culture d'Amiens, Arles: Actes Sud, 1993.
KOKKOS Yannis. **Le Scénographe et le héron,**. Arles: Actes Sud, 1989.
KONIGSON Elie. **L'Espace théâtral médiéval,** Paris: éditions du CNRS, 1976.
KONIGSON Elie. **La représentation d'un Mystère de la Passion à Valanciennes en 1547,** Paris: CNRS, 1969.
KOWZAN Tadeusz. **Littérature et spectacle,** LaHaye: éditions Mouton,- Paris 1975.
LARTHOMAS Pierre. **Le Langage dramatique,** Paris: Armand Collin. 1972.
LEGUAY Jacques et LAYAC Maurice. **Marionnette de bois et de chiffons,** Paris: Guy Authier, 1977.
LESSING E.G. **Dramaturgie de Hambourg, 1767. Pour la traduction française,** Paris:

Editions Perrin, 1885.
LEVI STRAUSS Claude. **Anthropologie Structurale,** Paris: Plon, 1974.
LOTMAN Youri, **La Structure du texte artistique,** Paris: Gallimard, 1973.
MANONI Octavio. **Clefs Pour l'imaginaire** ou l'autre scène, Paris: Seuil, 1969.
METIN And. **Drama at the Crossroads,** turkish performing arts link past and present, East and West, Istanbul: the Isis Press, 1991.
MEYERHOLD Vsevolod. **Ecrits sur le théâtre,** 3 tomes. Lausanne: l'Age d'Homme, La Cité, 1973-1975-1980.
MOMOD Richard. **Les Textes de théâtre,** Paris: Cedic, 1977.
MOREL J. **La Tragédie,** Paris: Armand Colin (Coll.U), 1964.
NIETZSCHE Frederich. **La naissance de la tragédie,** Paris: Denoël/Gonthier (Bibliothèque Médiations), 1964.
PAVIS Patrice. **Le Théâtre au croisement des cultures,** Paris: José Corti, 1990.
PAVIS Patrice. **Problèmes de sémiologie théâtrale,** Montréal: Les presses de l'université du Québec, 1976.
PAVIS Patrice. **Voix et Image de la scène,** pour une sémiologie de la réception,. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1986.
PISCATOR Erwin. **Le théâtre politique,** Paris: l'Arche, 1962.
ROTH Arlette. **Le théâtre algérien de langue dialectale,** Paris: Maspero, 1926, 1954, 1976.
ROUBINE Jean Jacques. **Introduction aux grandes théories du théâtre,** Paris: Bordas, 1990.
ROUBINE Jean-Jacques. **Théâtre et mise en scène de 1880-1980,** Paris: Presses Universitaires de France (coll. Littératures modernes), 1980.
RYNGAERT Jean-Pierre. **Introduction à l'analyse du théâtre,** Paris: Bordas, 1991.
SARRAZAC Jean-Pierre. **L'Avenir du drame,** Ecritures Dramatiques Contemporaines (coll. L'Aire Théâtrale), Lausanne: Editions de l'Aire, 1981.
SARRAZAC Jean Pierre. **Théâtres intimes,** Arles: Actes Sud, 1989.
SCHERER Jacques. **La Dramaturgie classique en FRANCE,** Paris: A.G. Nizet éditeur, 1973.
SHECHNER Richard. *Propos sur le théâtre de l'environnement,* **In Travail théâtral, oct-dec 1972.**
STANISLAVSKI Constantin. **La formation de l'acteur,** Paris: Editions Payot, 1975.
STAYN J.L. **Modern drama in theory and practica,** 3 vol, Cambridge university Press, 1981.
SZONDI Peter. **Théorie du drame moderne,** Lausanne: L'Age d'homme, 1980.
TAIROV A. **Le théâtre libéré,** Lausanne: la Cité, l'Age d'homme, 1974.
THORET Yves. **La théâtralité,** Etude freudienne. Paris: Dunod, 1993.
TISSIER André. **La Farce en France de 1450 à 1550,** Paris: C.D.U et S.E.D.E.S. 1976.
TOUCHARD Pierre Aymé. **Dionysos,** (1949) suivi de **L'Amateur du théâtre,** (1952) Paris: Seuil, 1968.
TOUCHARD Pierre Aymé. **Le Théâtre et l'angoisse des hommes,** Paris: Seuil, 1958.

UBERSFELD Anne. **L'École du spectateur,** Paris: Editions Sociales, 1981.

UBERSFELD Anne. **Lire le théâtre,** Paris: éditions Sociales (coll. Essentiel). 1982 (4ème édition).

VEINSTEIN André. **Le Théâtre expérimental,** Bruxelles: La Renaissance du Livre, Dionysos, 1968.

VERNANT Jean-Pierre. **Mythe et pensée chez les Grecs,** Paris: Maspero, 1965.

VERNANT Jean-Pierre. **Mythe et tragédie en Grèce ancienne,** Paris: Edition Maspero, 1978.

VINAVER Michel. **Écriture dramatique,** Essais d'analyse de textes de théâtre, Arles: Actes Sud, 1993.

VOLTZ Pierre. **La Comédie,** Paris: Armand Colin (Coll.U), 1964.

ZOLA Emile. **Le Naturalisme au théâtre,** in Œuvres tome II,. Paris: Cercle du Livre Précieux, 1968.

C - Revues:

Les Cahiers de la Comédie-Française, revue trimestrielle de théâtre, Paris: Editions P.O.L. et Comédie-Française.

Communications, Paris: Editions du Seuil. numéro 4 de 1964, et numéro 8 de 1966. Publiés en collection Points.

.e Courrier de l'UNESCO, numéro spécial sur: **Gestes, rythme et sacré,** septembre 993.

Europe Spécial **Brecht,** Numéro 133/134 anvier, février, 1957-Spécial **Le Vaudeville,** Numéro 786 Octobre 1994.

Pratiques (théorie, pratique, pédagogie): revue publiée à Metz par le Collectif de recherche et d'expérimentation sur l'enseignement du Français. Avec le concours du Centre National des Lettres, n°41 Mars 1984. (numéros spéciaux sur le théâtre, n: 15/16 juillet 1977 et 24, août 1979.

La Revue du Théâtre, Arles: Actes Sud. numéros de 3 à 6.

Théâtre Populaire, Revue bimestrielle d'information sur le théâtre, Paris: L'Arche, de 1953 à 1964.

Théâtre Publique, Revue publiée par le théâtre de Gennevilliers. de 1974, Numéros spéciaux: **Le rôle du spectateur,** Janvier-Février 1984. **La Dramaturgie,** Janvier-Février, 1986.

Travail Théâtral, de 1970 à 1980, Lausanne: La Cité, L'Age d'homme.

Pour l'Objet, Revue d'Esthétique 3/4, 1979. Paris: Union Générale d'Editions Publié avec le concours du CNRS et du Centre National des Lettres.

Actes du premier congrès mondial de sociologie du théâtre, Rome 1986. Rome: Biblioteca teatrale, 1988.

Actes du deuxième congrès mondial de sociologie du théâtre, Bevagna 1989. Rome: Centre Ateneo.

Actes du troisième congrès mondial de sociologie du théâtre, Portugal,. 1992. Publication en cours.

مَحـــاور نقـــدِيَّة

الكِتابَة المَسْرَحِيّة (من النَّصّ إلى العَرْض):

الكِتابة، الروامز، الأعراف المسرحيّة، القواعد المسرحيّة، الوَحدات الثلاث، قاعدة حُسن اللّياقة، مُشابَهة الحقيقة، فنّ الشِّعر، الخِطاب المسرحيّ، عُنوان المسرحيّة، الإرشادات الإخراجيّة، المونولوغ، الحِوار، السَّرْد، الحديث الجانبيّ، التوجُّه للجُمهور، الصمت، السيناريو، الكانفاه، الإعداد، الارتجال، الدراماتورجيّة، الدراماتورج، الإخراج، المُخرِج، إعداد المُمثّل، التنشيط المَسرحيّ، الإبداع الجَماعيّ، نَموذج العَرْض، الخُصوصيّة المسرحيَّة، الرُّباعيّة، الجوقة، الزمن في المسرح.

العَرْض المَسْرَحِيّ ومُكَوِّناته:

المكان المسرحيّ، العَمارة المسرحيّة، الفضاء المسرحيّ، الخشبة والصالة، الديكور، السينوغرافيا، المنظور، العُلبة الإيطاليّة، الكواليس، الجِدار الرابع، اللوحة الخَلفيّة، السِّتارة، الماكياج، القِناع، الزِّيّ المسرحيّ، الإضاءة، الغَرَض في المسرح، الأكسسوار، المُؤثِّرات السمعيّة، الإيقاع، الروامز، المَسْرحة، الحركة، الإلقاء، المُمثِّل، المُلقِّن، الكومبارس، أداء المُمثِّل، الارتجال، الربرتوار، الفرقة المسرحيّة، اللازي.

المُكَوِّنات الدّرامِيّة:

الشخصيّة، الشخصيّة النَّمَطِيّة، الدَّور، البَطَل، كاتم الأسرار، الخادم والخادمة، الجوقة، الفضاء المسرحيّ، المكان المسرحيّ، الزمن في المسرح، التقطيع، الاستهلال، المُقدِّمة، نُقطة الانطلاق، الفعل الدراميّ، الحِكاية، الحَبْكة، العُقْدة، الصِّراع، الأزمة، الانقلاب، الذُّروة، التعرُّف، الالتباس، العائق، الخاتمة، الآلة الإلهيّة، المُحاكاة وتصوير الواقع، مُشابَهة الحقيقة، نَموذج القُوى الفاعلة، البُنيويّة والمسرح، الأمثولة، الغستوس، شكل مفتوح/شكل مُغلَق.

التَّلَقّي:

الإدراك، التأويل، القِراءة، الاستقبال، التأثير، التواصُل، النَّقْد المسرحيّ، أُفُق التوقُّع، الجِدار الرابع، المُتفرِّج، الجُمهور.

الأنواع والأشكال المَسْرَحِيّة وأشكال العَرْض:

الأنواع المَسرحيّة، التراجيديا، الكوميديا، الباروك (مسرح-)، التراجيكوميديا، الدراما، الميلودراما الإسبانيّة، كوميديا الأفكار، كوميديا الأمزجة، الكوميديا البُطوليّة، الكوميديا البُورجوازيّة، كوميديا الحَبْكة، الكوميديا الدامعة، الكوميديا السوداء، كوميديا الصالون، كوميديا العادات، البولڤار (مسرح-)، الڤودڤيل، الكوميديا ديللارته، الأرلكيناد، البورليتا،

الثارثويلا، الفارْس، الهُواة (مسرح-)، الأطفال (مسرح-) الجَوّال (المسرح-)، الأسواق (مسرح-)، الشارع (مسرح-)، الشّعبيّ (المسرح-)، مسرح المَقهى، المسرح المَدرسيّ، الجامعيّ (المسرح-)، التعليمي (المسرح-)، الخاصّ (المسرح-)، التّجاريّ (المسرح-)، القَوميّ (المسرح-)، الطّليعيّ (المسرح-)، العُمّالي (المسرح-)، التحريضيّ (المسرح-)، السّياسيّ (المسرح-)، المَلحميّ (المسرح-)، الوَثائقيّ التسجيليّ (المسرح-)، الجريدة الحَيّة (مسرح-)، مسرح العِصابات، مَسرح المُضطهَد، مسرح الغَضَب، مسرح القَسْوة، المسرح الفقير، المسرح العَفْويّ، البسيكودراما، المسرح الحَميميّ، مَسرح الحُجرة، مسرح الجيب، مَسرح الصمت، الشّعريّ (المسرح-)، المسرح المَقروء، المسرح الشامل، المسرح الغِنائيّ، المسرح الحُرّ، مسرح الحياة اليوميّة، المسرح الدائريّ، المسرح المفتوح، احتفاليّ/طَقْسيّ (مسرح-)، الدُّمى (مسرح-)، الدّينيّ (المسرح-)، الأسرار، الآلام، الأوتوساكرمنتال، الحَماقات (عروض-) الأخلاقيّات، المُعجزات (عروض-)، الرَّعويّات، الفولكلوريّ (المسرح-)، الإكستراڤاغانزا، الأقنعة (عرض-) الشرقيّ (المسرح-)، أوبرا بكين، النو (مسرح-)، الكابوكي، الكاتاكالي، الكيوغن، البونراكو، الاسكتش، مسرحيّة الفصل الواحد، المونودراما، المونولوغ الدراميّ، الفواصل، عرض المُنوّعات، الميوزيك هول، الدراما التوثيقيّة، الدراما الإيمائيّة، العُروض الأدائيّة، مسرح البيئة المُحيطة، الهابننغ، الإيماء.

الفُنون والمَسْرَح:

الرسم والمسرح، العُروض الأدائيّة، الرقص والمسرح، الموسيقى والمسرح، المسرح ووسائل الاتّصال، الدراما الإذاعيّة، الدراما التلفزيونيّة، التلفزيون والمسرح، الدراما الموسيقيّة، الأوبرا، الأوبريت، الأوبرا بالاد، الأوبرا التهريجيّة، الأوبرا المُضحِكة، الكوريغرافيا، الباليه، الباليه الروسيّة، المسرح الموسيقيّ، المسرح الغِنائيّ، الثارثويلا.

مُقارَبَة المَسْرَح:

التواصُل، الاستقبال، القِراءة، النقد المسرحيّ، عِلم الجَمال والمسرح، فنّ الشّعر، التجريب والمسرح، الخُصوصيّة المسرحيّة، السميولوجيا والمسرح، الأنتروبولوجيا والمسرح، سوسيولوجيا المسرح، البُنيويّة والمسرح، نَموذج القُوى الفاعلة، التيمة، الشكلانيّة والمسرح، شكل مَفتوح/شكل مُغلَق، الأرسططاليّ (المسرح-)، أبولونيّ/ديونيزيّ، المسرح المَلحميّ، التأريخيّة، الدراماتورجيّة.

الأُسلوب والطّابَع والتّأثير:

الأسلبة، الشّرطيّة، المسرحة، المَأساويّ، المُضحِك، الغروتسك، البورلسك، الرفيع، المُحاكاة التهكُّميّة، العَبَث (مسرح-)، الباروك (مسرح-)، اللّامسرح، أبولوني/ديونيزي، الأرسططاليّ (المسرح-)، المسرح المَلحميّ، دراميّ/ملحميّ، شكل مفتوح/شكل مُغلَق، مُشابهة الحقيقة، المُحاكاة وتصوير الواقع، الإيهام، الإنكار، التمثُّل، الخوف والشفقة، التطهير، التغريب، المُتعة، المسرح داخل المسرح، الأمثولة، التأريخيّة، أفُقُ التوقُّع، التأثير، الاستقبال، الإدراك، البسيكودراما.

المَذاهِب الجَماليّة والمَسْرَح:

الكلاسيكيّة والمسرح، الباروك (مسرح-)، الرومانسيّة والمسرح، الواقعيّة والمسرح، الطبيعيّة والمسرح، نزعة تمثيل الحقيقة، التعبيريّة والمسرح، التكعيبيّة والمسرح، الرمزيّة والمسرح، البِنائيّة والمسرح، البيوميكانيك، المُستقبَليّة والمسرح، الشَّكلانيّة والمسرح، السُّرياليّة والمسرح، الدادائيّة والمسرح، العَبَث (مسرح-).

المَسْرَح والاحْتِفال وأشْكال الفُرْجَة:

أشكال الفُرْجة، الأغون، الفواصل، اللَّعِب والمسرح، الكرنفال، الطَّقْس، الاحتفال، المِهرجان، المُهرِّج، السيرك، الإيماء، السامر/السمر، خيال الظِّلّ، الدُّمى (مسرح-)، الحَماقات (عُروض-).



فهـــرس ألفبـــائي

لكافة المصطلحات والمفاهيم الواردة في المعجم ، الأرقام تشير إلى الصفحات

أ

ب

ت

ث

ج

ح

خ

د

ذ

ر

ز

س

ش

ص

ض

ط

ظ

ع

غ

ڤ

ف

ق

ك

ل

م

ن

هـ

و

مَسْرَد عَرَبيّ

ت

ث

ج

ح

خ

د

ن

هـ

و

فهرس الأعلام

عربي - أجنبي

ب

ت

ج

ر

ز

س

ش

ص

ط

ع

غ

ف

ق

ك

ل

م

ن

هـ

و

ي

U

V

W

T

S

P

Q

R

N

O

L

M

I

J

K

H

E

F

G

D

C

B

Index
Français – Arabe

A

V

W

Z

Index Français

A

B

C

U

V

W

Z

K

L

M

N

O

P

English Index

A

B

C

فهرس المُحتوَيات



Librairie du Liban *Publishers* SAL

P.O.Box: 11-9232 Beirut, Lebanon

BN 01D120272

First Impression 1997

Printed in Lebanon



Ce projet bénéficie du parrainage
du Fonds international pour la promotion de la culture - UNESCO

Dr. Hanān Kassāb-Hassan

Dr. Marie Eliās

Dictionnaire du Théâtre

Termes et concepts du théâtre et des arts du spectacle

Arabe - Anglais - Français

Librairie du Liban *Editeurs*





Dr. Hanān Ḳassāb-Hassan

Dr. Marie Eliās

Dictionary of
Theatre

Terms and Concepts of Drama and Performing Arts

Arabic-English-French

Librairie du Liban *Publishers*



Dictionary of Theatre
Dictionnaire du Théâtre



هٰذا المُعجَم

- المُعجَم المَسرحيّ لمفاهيم ومُصطلَحات المَسْرَح وفُنون العَرْض مُؤلَّف مَوسوعيّ:
- يُعرِّف بالأشكال والأنواع المَسرحيّة، وأشكال الفُرْجة والطُّقوس والاحْتِفالات، وبِتَحَوُّلاتها عَبْرَ المَكان والزَّمان.
- يَرصد التَّجارب الهامّة في المَسْرَح العالَميّ والعربيّ (كُتّاب، مُنظِّرون، مُخْرِجون، مُمثِّلون، فِرَق، مِهْرَجانات إلخ) ويُحدِّد مَوْقعها ضِمْنَ تاريخ المَسْرَح.
- يَسْتعرض النَّظريّات والمَذاهب الجَماليّة ذات التَّأثير على تَطوُّر الأدب المَسرحيّ وعلى شَكْل العَرْض.
- يَربط المَسْرَح بالعُلوم الإنسانيّة والنَّقديَّة ويَستعرض الجَديد في مَناهج البحث.
- يَحتوي على ٢٩٣ مَدْخَلًا باللُّغة العربيّة ومَسارد ألفبائيّة تَفْصيليّة للمَفاهيم والمُصطلَحات والأعلام.
- يَعرض المَفاهيم والمُصطلَحات بالعربيّة والإنجليزيّة والفرنسيّة، ويُحلِّل أُصولها اللُّغويّة وتَطوُّر مَعناها عَبْرَ العُصور.
- يَنطلق مِن مَنهجيّة عِلْميّة في التَّحليل والعَرْض، ويَسعى لإعطاء مَفاتيح واضحة لقراءة المَسْرَح.
- يَتوجَّه للقارئ المُثقَّف الذي يُريد الاطِّلاع على مَجالات المَسْرَح والفُنون الدِّراميَّة ويُلبِّي حاجَة المُختَصّ الذي يَرغب بِتَحديد دَقيق لِمَدلول مُصطلَح أو مَفهوم أو تَسْمية.
- ويَسرّ مكتبة لبنان ناشرون أن تَزفّ إلى العالَم العربيّ مُعجمًا رائدًا في بابه، يَسدّ ثُغرة في التَّأليف المُعجَميّ بِعامَّة، وفي التَّأليف المَسْرَحيّ بِخاصَّة.



01D120272

Dr. Hanān Kassāb-Hassan Dr. Marie Eliās

Dictionary of Theatre

Terms and Concepts of Drama and Performing Arts

Arabic-English-French



Librairie du Liban *Publishers*